

# Arrangering av norsk folkemusikk frå 1979-2007

---

Endringar i stil og omtale

**Ingebjørg Nomeland**

**Våren 2010**

Ei masteroppgåve i musikkvitskap ved IMV, Universitetet i Oslo







# Takk

Eg vil takke alle mine kjente og kjære som har kome med oppmuntrande ord, diskutert med meg, sendt meldingar for å heie på meg, gjeve klemmar og vist meg omtanke under heile prosessen med oppgåva mi. De har gjort livet mitt betre.

Ei stor takk til vegleiaren min, Tellef Kvifte, fordi du trudde på meg og raust gav meg av tida og kunnskapen din.



## **Innhald**

Introduksjon .....	3
Val av musikkdøme.....	5
Fargande faktorar ved oppgåva .....	6
Vinkling.....	7
Analyse.....	7
Om stil .....	8
Nemninga folkemusikk .....	11
Ulike definisjonar .....	13
Folkemusikken i Noreg .....	17
Innsamling .....	17
Bruksområde .....	18
Den moderne konsertscena.....	22
Samspelstradisjon i Noreg.....	24
Eit utval folkemusikkgrupper .....	26
Slinkombas .....	26
Tiriltunga.....	35
Bukkene Bruse .....	41
Majorstuen.....	48
Sver.....	56
Utviklinga av samspelet .....	68
Endringar av innhaldet i stiloppfatninga .....	71
Kjelder .....	74
Vedlegg .....	79





## Introduksjon

Samspel innan folkemusikk har ikkje vore ein etablert tradisjon i Noreg i same grad som i til dømes Irland og Sverige. Både i kunstmusikk, jazz og rock har ein nytta folkemusikk og element frå den, men det har sjeldan vore på folkemusikken sine egne premiss. Gjennom grupper som Slinkombas, som var mellom dei fyrste der folkemusikk vart framført i samspel på folkemusikken sine premiss, vart ein ny tilnærmingssmåte til arrangering av folkemusikk styrkt. I dag er det meir regelen enn unntaket at folkemusikkutøvarane er med i samspelsgrupper i tillegg til solokarrierene sine; for solotradisjonen som har stått svært sterkt i Noreg står framleis støtt.

Dette er ei utvikling som blir møtt med blanda kjensler, og den evige diskusjonen om kva som er folkemusikk og kva som er innanfor tradisjonen og ikkje kjem til syne, fyrst og fremst gjennom lesarinnlegg på folkemusikk.no, artiklar i Spelemannsbladet og andre folkemusikkfora, men òg i større dagsaviser. Men kva seier så musikanane sjølve om musikken sin? Kva gjer dei reint arrangementsmessig? Og kva skriv pressa om gruppene?

Korleis har synet på arrangert folkemusikk endra seg dei siste 30 åra? Har måten å arrangere folkemusikk på endra seg frå 1979 til 2007? Gjennom analyser av 5 grupper og debutplatene deira vil eg sjå på korleis den faktiske musikken har blitt arrangert og kva teknikkar dei har nytta og kva estetikk som gjer seg gjeldande. Ytringar gruppene sjølve har kome med i media gjev meg innsikt i kva dei sjølve meiner om musikken sin og kva ideologiar og strategiar som ligg bakom og kanhende noko om kvifor dei har arrangert musikken slik som dei har. Ved å sjå på korleis presse har omtalt gruppene og plateutgjevingane vil det kaste ljós over kva holdningar til og innsikt i musikken pressa har.

Dette blir ei oppgåve som viser korleis norsk folkemusikk har blitt arrangert og holdningar til dette. Hovudvekta vil ligge på musikkanalyser. Eg vil freiste å kaste ljós over korleis musikken har utvikla seg, her representert ved musikkdøme frå 1979-2007. Korleis holdningane til folkemusikk har endra seg blir utdjupa ved døme frå mottaking i norsk presse og utøvarane si sjølvforståing.

For å finne ut av dette har eg vald meg ut 5 grupper som gjennom sine fyrste plateutgjevingar frå 1979-2007 får representere kvar si tid. Kva utøvarane i desse gruppene har sagt og kva

pressa har skrive er saman med den faktiske musikken objekta for mine undersøkjingar, og dei legg dermed grunnlaget for kva bilete som teiknar seg av holdningar til arrangert folkemusikk i oppgåva mi.

Eg har sett på kva muskarane seier om musikken sin i pressa, kva pressa skriv og korleis musikken er arrangert. Gjennom å samanlikne måten muskarane omtalar seg sjølve og blir omtala av pressa kan ein få eit inntrykk av kva holdningar som finst til kva folkemusikk er og korleis stilen skal vere. Gjennom analyse av musikk får ein eit visst innblikk i korleis den folkemusikalske stilen faktisk høyrer ut.

## Val av musikkdøme

Eg ville skrive om grupper som hadde fått omtale i presse og der musikarane hadde uttalt seg om musikken sin i pressa. Eg ynskte og at det var grupper som ikkje berre var prosjektbaserte. Det skulle vere ein viss tanke om kontinuitet i gruppa, slik at ein spelte saman og ikkje berre kom med sitt bidrag for så å dra vidare på si eiga musikalske reise, påverka, men ikkje samspelt likevel. Eg tenkjer at det er meir sannsynleg at musikarane gjer seg opp tankar og meiningar om korleis dei ynskjer musikken deira skal vere dersom dei har eit lengre tidsperspektiv. Det vil dermed reflektere haldningane deira betre enn om det var eit prosjekt ein berre bidrog på utan nødvendigvis å engasjere seg like heilhjarta i. Eg ser det som sannsynleg at musikarane har sterkare drivkraft og motivasjon dersom dei veljer å fortsetje med ei gruppe, noko som truleg vil føre til større engasjement for musikken ein spelar, og dermed eit meir medvite forhold til kva det er ein gjer.

At gruppene eksisterte lenge etter debutplata seier noko om kva suksess dei hadde og at dei har opplevd samspelet så gjevande og fruktbart at dei har vald å fortsetje ei stund etter fyrste plateutgjevinga.

Det er temmeleg jamne tidsrom mellom plateutgjevingane til gruppene (Slinkombas i 1979, Tiriltunga i 1985, Bukkene Bruse i 1993, Majorstuen i 2002 og Sver i 2007) med 6, 8, 9 og 6 års avstand. Dette representerar nesten 30 år med utgjevingar av arrangert folkemusikk i samspel.

Grunnen til at det vart debutplatene eg har vald å analysere er at gruppene då var forholdsvis nye og representerte noko nytt; pressa hadde ikkje tidlegare plateinnspelningar med gruppene å forholde seg til, men måtte samanlikne med andre utøvarar. Dette vil (forhåpentlegvis) seie noko om kva holdningar som fanst i den gjeldande perioden i høve til tradisjonell folkemusikk og den ”nye” folkemusikken.

Det var heller ikkje musikk musikarane heldt på med ”av gammal vane” eller fordi publikum forventa at musikken deira skulle vere slik og slik, men fordi musikarane sjølve forma musikken etter sine egne ynskje.

## **Fargande faktorar ved oppgåva**

Det blir ei personleg tolking av ytringar og musikalske analyser som ikkje får med seg alle perspektiv eller aspekt. Om eg klarar å skildre kva musikken tyder for utøvarane og pressa kan det likevel gjeve eit rikare bilete av kva verdiar, normer og handlingar deltakarane ser for å vere vesentlege i sin kultur.

Ikkje alle meiningane som finst i samfunnet blir nødvendigvis presentert i pressa, og det kan hende at det finst syn på musikken som eg ikkje har teke med. Det kan og hende at pressa har ein viss måte å forholde seg til denne typen musikk på som gjer at konvensjonane for korleis ein omtalar "nyskapande folkemusikk" legg føringar på korleis ein veljer å omtale musikken. Journalistane og musikkmeldarane har sine egne referansar og sin eigen musikksmak og ikkje alltid inngåande kjennskap til musikken dei skal omtale eller musistarane dei skal intervju. Dette kan gjeve både friske auge og overraskande vinklingar (for dei som tilhøyrer miljøet/den innerste kretsen), men og fordommar og misforståingar på grunn av ulik språkbruk/-forståing. Kunnskap kombinert med ein kritisk sans kan gjeve meir fruktbare møte mellom lyttar og musikk, og dermed er det lettare å uttrykke seg på ein måte som verkar belysande for lesaren og ikkje berre som ei smaksdøming eller presentasjon av kven gruppemedlemmene er og kva dei har gjort før.

Kvifor kan innsikt i mediemottaking vere viktig? Det reflekterer (om ikkje alle, så fleire) holdningar i samfunnet og kan lære oss noko om at refleksjon er viktig så vi ikkje berre overtek tankegodset som har regjert fram til "meg" og "mi" tid. Verda endrar seg heile tida, og då treng vi nye reiskapar for å meistre det nye.

Speglinga av kva innstillingar/holdningar som finst i samfunnet kan igjen seie noko om verdiar, politisk retningar osv. i dei aktuelle tidsperiodane. Dette kan gjeve auka innsikt i hendingar (årsak-konsekvens) i samfunnet.

Det er ei sentral forståing i delar av vitskapsteorien, særleg innanfor såkalla kritisk teori, at det er samanheng mellom dei verdiar og interesser vi sluttar oss til, våre normer, den erkjenninga vi har av verda og dei handlingar (til dømes forskingsaktivitet) som spring ut av dette.

Fordi det ligg eit bestemt musikksyn til grunn for valget av forskingsmetode, vil forskinga vår lett berre kunne stadfeste det musikksynet vi hadde allereie i utgangspunktet. Samstundes vil

forskinga bidrage til å klargjere sider ved den musikknemninga ein har som utgangspunkt (Ruud 2007:12f).

## Vinkling

Alt etter kva funksjon ein meiner musikken skal ha set ein ulike kriterie til grunn. Om den er god eller dårleg, om den er korrekt. Dersom ein ynskjer at den skal ivaretake tradisjonar, er det viktigare at musikken blir framført slik den alltid har blitt enn at muskarane får utfalde seg fritt. Dersom målet er å underhalde er det viktigaste at musikken klarar å fengje, enten gjennom framføring, tekst eller uttrykk og ikkje at musikaren er den dyktigaste i verda.

Dersom musikk skal vere til berre for rein glede (lystkjensle; hedoné) stiller ein krav til underhaldningsverdien. Dersom ein meiner at musikk og bør vere ein oppsedande faktor (som filosofen Aristoteles meinte<sup>1</sup>), blir det viktigare å ha meningar om kva som er best og kva som kan fostre gode haldningar og tankemønster.

Musikk kan og ha ein verdi i seg sjølv, berre i kraft gjennom å vere musikk. Dette er etter Aristoteles sitt syn ein form for diagogé<sup>2</sup>. Han meinte at meininga med livet var å oppnå lykke<sup>3</sup>, og tileigning av klokskap (som verdifulle åndsaktivitetar gjev) er ein veg til lykka. Aristoteles tenkte primært på musikken som eit opplevingsfenomen, og med han vart kunst sett på med meir estetiske auge og kunstopplevinga skulle kvile meir i eiga meningsfylde.

## Analyse

Asbjørn Eriksen har sagt at målet med å analysere bør vere å få eit rikare bilete av musikken (Eriksen 2007). Han peika og på 4 viktige moment ein må hugse på for ikkje å presentere analysa si som eit fasitsvar på kva alt i den analyserte musikken tyder. Når ein analyserer gjer ein det ut frå sine totale kunnskapar om emnet og alle analyser byggjer dermed på visse føresetnader og kan aldri vere fullstendig objektive.

Musikk er ein ikkje-verbal kunstart, og språklege omtalar av den vil alltid innebere avgrensingar og vere upresis: i høve til dei språklege nemningane vi nyttar om musikk er dei

---

<sup>1</sup> Det var greitt at ein nærma seg musikken av rein lystkjensle, men om den skulle ha nokon verdi innanfor oppsedingssystemet, måtte den og byggje klokskap i mennesket. Fyrst blir vi tiltrekte av musikken, deretter finn vi ut kva den er/inneheld og kva den gjer med oss. Dette er med på å byggje klokskap (ifylgje Aristoteles).

<sup>2</sup> Verdifull åndsaktivitet; hjå Aristoteles i musikkdrøftinga får det ei meining som aktivitetar den frie mann (det var mange ufrie i Athen i oldtida, og dei hadde stort sett ingen rettar) burde interessere seg for og delta i, av di det intellektuelle og estetiske tener til kultivering av sinnet.

<sup>3</sup> Må ikkje forvekslast med trivsel. I Aristoteles sitt vokabular er lykke meint som evna til å glede seg på rett vis.

dei musikalske hendingane meir mangetydige og opne. Når vi tenkjer på, talar om eller skriv om musikk stillar vi oss dessutan utanfor musikken som ein tidsstraum, vi reflekterer over den i ettertid som om den skulle vere eit statisk objekt.

Eit tredje aspekt dreiar seg om at ei analyse av eit musikkstykk ut frå eit notebilete vil kunne gjeve heilt andre resultat enn ei auditiv analyse av det same stykket, sidan det dreier seg om to heilt ulike representasjonar av verket.

Det siste momentet Eriksen nemner, er at ein kan ha to diametralt ulike tilnærmingar til eit musikkstykk: a) musikkstykket som eit unikt kunstverk (den individuelle utforminga) eller b) musikkstykket som representant for ei gruppe verk (sjanger, personstil, nasjonal-/regionalstil, periodestil osv.). Dei fleste analyser vil i praksis trekkje inn moment frå både a) og b).

## Om stil

Eg kan studere korleis ulike objekt blir tekne i bruk av ulike grupper for å gjevast ei bestemt meining, korleis ei gruppe kan ”stele” eit objekt frå ei anna gruppe og gjeve det nytt innhald. Stil er med andre ord lada med meining, i ulik grad med ulikt innhald i ulike kontekstar. Even Ruud seier at det omgjevande samfunnet er med på å setje rammer eller skape vilkår for musikalsk nyskaping (Ruud 2007:40).

Det finst ingen absolutt definisjon på kva musikk er, sjølv om dei aller fleste har klare meiningar for kva dei oppfattar som musikk. Desse grensene er ikkje universelle, og medan vi kallar fuglelydar for fuglesong og mange oppfattar det som musikk vil slett ikkje alle anerkjenne John Cage sitt stykkje ”4’33” (Four, thirty-three)”<sup>4</sup> som musikk.

I ei freisting på ei avgrensing kan ein seie at det er ei kunstform som nyttar kombinasjonen ordna stille og lyd over ei tid. Dei viktigaste elementa er endring i tonehøgde, tilhøvet mellom tonene og samansetningar av toner til ein melodi og rytme, samansetninga av lyd og intonasjon. Ulike tradisjonar legg i ulik grad vekt på desse elementa. Måten musikk blir til på, framført, definert og betydninga av den varierar i ulike kulturar og tradisjonar. Den kan

---

<sup>4</sup> Musikkstykkje samansett av tre satsar som varar i 4 minutt og 33 sekund, i stille. Sjølv opplevinga er meint å vere lydane som oppstår i konsertsalen gjennom tilfeldige lydar som alltid vil vere der (vindsus utanfrå, folk som kviskrar til kvarandre, stolskraping osv.).

mellom anna dekkje kunstnarleg uttrykkstrong, fungere som kommunikasjon eller ha rituelle roller.

Utsegn som ”han har sin heilt eigen personlege stil” og ”det elementet passar jo ikkje inn i stilen” viser at folk også har tydelege oppfatningar av kva stil er. Innanfor folkemusikk talar ein ofte om å halde seg til stilen, men kva det eigentleg er tale om, kan vere meir diffust.

Ulike ordbøker nyttar forklaringar som ordleggjingsmåte, uttrykksmåte, særpreget som kjenneteiknar eit (kunst)verk, ein utøvar eller periode. I *Worlds of music: An introduction to the music of the world's peoples* er det freista gjeve ei meir konkret avklaring. Denne seier at stil inkluderar alt som er relatert til organiseringa av musikalsk sound i seg sjølv: pitch element (skala, melodi, harmoni, stemmesystem), tidselement (rytme, meter), timbre element (stemmekvalitet, instrumental klangfarge), og lydintensitet (hardleik/mjukleik). Alt avheng av estetikken til den musikkulturen det er tale om. Til saman skapar stil og estetikk ein attkjennande sound som ei gruppe forstår som sin eigen sound (*Worlds of music* (...) 2009:26).

Sjanger er dei namngjevne standardeiningar av repertoaret, som ”song” og dei varierende underinndelingane (til dømes voggesong, ballade, salme) eller som mange slag instrumental musikk og dansar (pols, reinlender, gangar osv.) Med sjantrar fylgjer det med reglar eller forventningar med tanke på framføringstil og omgjevnader, med resultatet at den ”same” songen, dansen eller stykket kan klassifiserast i ulike sjantrar avhengig av korleis, kven eller av kven den blir utført av (*Worlds of music* (...) 2009:26).

Identitet blir ikkje forstått berre ut ifrå seg sjølv, men ved å setjast opp mot andre identitetsuttrykk (Ruud 2007:49). Det er på same måten med musikksjantrar; ein sjanger som til dømes folkemusikk er avhengig av andre uttrykk for å oppfatte seg sjølv som noko annleis. Musikkskribentar ser ut til å spele ei viktig rolle i makt plassering mellom ulike grupperingar. Korleis og kven som blir omtalte i media trekkjer opp linjer for smak eller kvalitetskriterier. Med andre ord fører dette til ei normgjeving på musikksmak (Ruud 2007:49), noko som igjen er med på å definere kva element i ein sjanger som blir populære og overlever endringar i musikkstilen.

I etablerte sjangrar kjem det alltid nokon som vil freiste å sprengje grensene som definerar sjangeren. Even Ruud meiner det er frykta for anonymisering heller enn manglande identifikasjon skapar angst og dermed krev endringar i det etablerte som kan verke anonymt når det blir for kjent og trygt (Ruud 2007:64). Men vi kan og møte døme på at til dømes musikarar må sprengje ei form etter kvart som dei finn at den ikkje lenger kan ivaretake deira personlege uttrykk. I dei enkelte former, på grunn av dei tradisjonar som er forma rundt skaping og resepsjon, har det danna seg ei så streng ramme eller kontekst at det på mange måtar opplevast som gitt kva personlege eller sosiale funksjonar den kan ivaretake (Ruud 2007:78).

Musikken sin status blir definert av lyttarskaren sin, ikkje av musikken i seg sjølv. Ruud (Ruud 2007:79) seier at klassisk musikk – ikkje på grunn av seg sjølv, men på grunn av lyttarane sine – lett blir oppfatta som ein del av den rådande klassa i samfunnet, som del av maktapparatet, eller som ein del av den økonomiske makta som i aukande grad sponsar denn musikken.

Mange unge menneske med forståeleg skepsis og mistru til autoritetar vil søkje seg førebilete andre stader i kulturen, gjerne i outsideren, i individet som har falt utanfor og slik unndrege seg konvensjonar og forskrifter som dei fleste av oss er låst inn i. Den posisjonen vi argumenterar ut ifrå, vårt eige verdisystem forma ut frå vår spesielle livsomstende, ofte vil verke avgjerande inn på kva tydingar vi tilskriv dei ulike musikalske eller kulturelle former. Dette fortel oss samstundes at det er sjølve diskursen om musikk som til slutt vil kunne avgjere kva verdi den skal tilskrivast. Dette har igjen med makt å gjere. Studiet av diskursar om musikk fortel og avslørar slik sett noko om maktrelasjonar i samfunnet (Ruud 2007:80f).



## Nemninga folkemusikk

Etter å ha vore under dansk styre sidan 1400-talet vart unionen med Danmark oppløyst i 1814. I dei påfylgjande månadane vart Noreg ein sjølvstendig stat, fekk sin eigen konge og utforma si eiga Grunnlov. Likevel måtte Noreg til sist godtake ein ny union, denne gongen med Sverige. Men den svenske kongen måtte akseptere den nye norske Grunnlova – ein konstitusjon der Grunnlova står over monarken (Union med Sverige 1814, 2009 [URL] ). Det vart svært viktig for Noreg å definere seg som ein eigen nasjon og skape sin eigen identitet. I dette arbeidet leita ein etter element som kunne gjere teneste som nasjonalmarkørar og skape kjensle av ein felles kultur og markere nasjonen sin suverenitet. Musikk og andre delar av kulturlivet vart nytta som eit politisk verkemiddel i kampen for nasjonalt sjølvstende og kom til å spele ei viktig rolle ved etableringa av Noreg som eigen stat. Nasjonalromantikken byrja å bløme, og det var mellom anna Johann Gottfried von Herder<sup>5</sup> sine idéar om at det var mogleg å finne ein nasjonal identitet gjennom musikken til eit ”folk” og Jean-Jaques Rousseau<sup>6</sup> sitt ynskje om det enkle og attervending til naturen som danna grunnen for utviklinga av ein nasjonal folkesong og kunstmusikk i Noreg i starten av det 19. hundreåret (Norges musikkhistorie, 2000:12f).

1800-talet var ei tid der ein freista å definere kva som var nasjonalt – altså kva som var typisk norsk. Attråa om ein nasjonal eigenart førte til ei stigande interesse for historie, folkekultur, folkedikting og folkemusikk. Ein freista å finne kjeldene til ein særeigen nasjonalkultur, men grunnlaget var likevel den felles-europeiske kulturen. Komponistar tok til å nytte ”typisk norske” melodiar, men formspråket var klassisk: Folkedansane til Grieg har harmoniseringar og instrumentering fundert i klassisk tradisjon. Denne perioden som blir kalla nasjonalromantikk dreier seg ifylgje Norges musikkhistorie i grunnen om ein måte å forholde seg til den nasjonale arven på. Nasjonalromantikken ytrar seg fyrst og fremst som ei søkjing og lengt etter nasjonal identitet. Den var eit fundamentalt innslag i kulturlivet på 1800-talet, og ”den nasjonale identiteten” var eit gjennomgripande aspekt i perioden 1814-70 (Norges musikkhistorie, 2000:15).

Sjølv om eit langstrakt land som Noreg hadde mykje ulik musikk og ulike tradisjonar å velje i, førte dei nasjonalromantiske strøymingane til at ein søkte etter ”folkets musikk”. Den

---

<sup>5</sup> Tysk diktar, filosof og teolog (1744-1803), på si tid ein av dei mest innflytelsesrike forfattarar og tenkjarar i Tyskland.

<sup>6</sup> Sveitsisk-fransk filosof (1712-1788). Livnærte seg som gravør, muskar og komponist.

tidlegare ukjende storleiken ”folket” vart eit ideal. Ein hylla dette fyrst og fremst som ei rein kraft, sett i motsetnad til det konstruerte livet som samfunnsutviklinga medførte. Tanken om at folk blir farga av den naturen dei bur i gjorde at ”folket” og musikken deira var mykje nærare ”det naturlege” enn borgarskapet og den kunstferdige klassiske musikken deira. Kombinert med tanken om at alle melodiar har ei urform, ei opphavleg form, førte det til at det materialet ein heldt for å vere det eldste var det materialet som vart sett på som mest interessant og verd å samle inn.

Ein vurderte det og slik at ”folket” bar på opplysingar om historiske omstende. Ifylgje dette synet kunne ein i segn, viser, soger og trusforestillingar finne spor av svunne tider. Denne oppdaginga gav motiv for innsamling av dei munnlege tradisjonane som fanst.

I Danmark var forkinga på folkemusikken i den fyrste perioden basert på ei forestilling om denne i samsvar med Herder sine idéar om at melodiane hadde oppstått i folket som resultat av ei kollektiv skaping. Frå slutten av 1800-talet vart dette grunnsynet erstatta av teorien om ”Gesunkenes Kulturgut”<sup>7</sup>: Teksta til kvar av dei 539 visetypene (som fanst i Danmark) kunne i prinsippet førast attende til ei opphavleg vise (urtekst) som ei gong i mellomalderen var dikta av ein kunstnar innanfor adelsmiljøet. Fyrst seinare sank den ned til allmugen, der den gjennom ufullstendig minne om korleis visa eigentleg var og i sjeldne tilfelle ved kunstnarleg nyskaping hadde endra seg så mykje at den kunne samlast inn i ulike variantar (Nielsen 1993:17).

Lenge bygde arbeidet som innsamlarane gjorde på ein kontrasterande definisjon av folkemusikk, det vil seie at ein leita etter motstykke til den kunstferdig foredla musikken. Dette skjedde hovudsakeleg av ideologiske grunnar, ikkje musikalske. Trass i at mange år har gått sidan arbeidet vart starta lever dette synet framleis i ei viss grad. Hjø eit stort publikum er folkemusikk enno i dag ei forestilling om noko som finst utanfor alle formaliserte samanhengar, ei utemd musikalsk kraft.

Kva nemninga folkemusikk rommar – eller eigentleg korleis ordet folkemusikk blir definert – er det mange meiningar om. Innhaldet i nemninga har endra seg mykje opp gjennom tidene.

---

<sup>7</sup> Ei forestilling om at folkløse er objekt frå tidlegare elitekultur som har blitt tilpassa og popularisert i folkekulturen.

Det merknadsverdige er at ordet stadig er i bruk, på lang avstand frå den tida det oppstod og med eit anna innhald enn det som ordet *folkemusikk* etymologisk tyder.

## Ulike definisjonar

Medan ein tidlegare ikkje hadde så mange sjangrar å take stilling til, har ein etterkvart fått fleire valmoglegheiter, og dermed kom det og krav om klarare avgrensing. Ikkje minst ynskte ein å ha ein vitskapleg definisjon som kunne nyttast i verdi- og formålsspørsmål. I det høvet er det fleire som har freista lukka, her nemner eg nokre hovudretningar frå ulike tider.

The International Folk Music Council<sup>8</sup> (IFMC) sette i 1954 opp ein definisjon. Ifylgje denne er munnleg tradering<sup>9</sup> det grunnleggjande kjenneteiknet på folkemusikk. Men for å skape ein tradisjon er det òg andre faktorar som må vere med:

”Folkemusikk er produktet av en musikktradisjon som har vokst fram gjennom den muntlige overføringens prosess. De faktorer som former tradisjonen er:

- (1) kontinuitet, som knytter nåtid til fortid,
- (2) variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls,
- (3) utvalg samfunnsgrupper gjør som bestemmer den form/de former som musikken skal fortsette i.

Betegnelsen kan benyttes om musikk som er blitt utviklet fra musikalske enkle elementer i et samfunn som er upåvirket av populær- og kunstmusikk, og den kan også benyttes om musikk som stammer fra en individuell komponist og senere er blitt tatt opp i den uskrevne levende tradisjon i et samfunn. Betegnelsen dekker ikke komponert folkelig musikk som er blitt ferdig overtatt av et samfunn og forblir uforandret, for det er omformingen og gjenskapelsen av musikken i samfunnet som gir folkemusikken sin karakter.”<sup>10</sup> (Blom 1993:9).

Gjennom å ha kontinuitet får folkemusikken rolle som symbolsk bindeledd mellom fortid og framtid, og vidarefører forestillinga om ein samanheng i verdier og haldningar i gruppa over generasjonar. Ei låt har blitt lært av bestemor som igjen lærte den av si bestemor og historia den har går endå lenger attende. Den får verdi i å vere noko gammalt og opprinneleg. Det tek oss vidare til neste faktor; variasjonane. Ei låt finst svært sjeldan i berre ein versjon, og om det er noko som har endra seg i overleveringa eller om det er medvite kreative val tyder ingenting; folkemusikken er ikkje nedskriven på noter og skal endre seg der den går gjennom verda.

Den siste faktoren om naturleg utval dreier seg om at det heile tida er samfunnsgrupper som gjennom sine val avgjer korleis musikken skal vere i framtida og kva retning den tek, noko

---

<sup>8</sup> Heiter no International Council for Traditional Music (ICTM).

<sup>9</sup> At ein lærer musikken utan noter, ved å høyre og herme etter ein lærar (evt. tradisjonsberar).

<sup>10</sup> Jan Ling si oversetjing i Cappelens Musikkleksikon, 1978.

som forøvrig er i tråd med den svenske musikkprofessoren Owe Ronström sitt syn (at det er brukarane som avgjer kva omgrepet skal innehald) (Lilliestam 2002:7).

Denne definisjonen var meint å skulle vere generell og verdinøytral, men endte opp med å dreie seg like mykje om ein normativ posisjon med forankring i forestillinga om ein ideal tilstand som kan forekome reint empirisk. Jan-Petter Blom meiner at folkemusikkomgrepet (som ovanfor) difor er ein idealtypisk konstruksjon som i meir eller mindre grad svarar til røynda. Som idealtipe kan definisjonen vere ein reiskap for forskinga, men den kan og bidrage til å setje standardar for det kulturpolitiske arbeidet og underbyggje, eventuelt revitalisere dei folkemusikalske funksjonane (Blom 1993:11f).

Dette som IFMC kom fram til, krev at musikken har blitt teken opp i den levande tradisjonen. Det vil i praksis seie at all nykomponert musikk ikkje kan kallast folkemusikk, for den har ikkje rukke å bli ein del av tradisjonen og blitt omforma enno. Idag har forskarane gått bort frå denne definisjonen, men den viser hovuddraga i den folkemusikknemninga som eit par generasjonar av musikketnologar har arbeidd med.

I seinare tid har den amerikanske etnomusikologen Philip V. Bohlman påstått at det å definere folkemusikk ikkje er mogleg. Det å finne ein totalt dekkjande definisjon går ikkje an sidan musikk har ein dynamisk natur og dermed er i stadig endring. Det som derimot er viktig er å forstå korleis musikken framstår i den moderne verda for å unngå å gjeve den status som ein arkaisk sjanger (Bohlman 1988:XVIIIf). Det finst idéar om at folkemusikken bør ha ein arketypisk sosial rolle og lekamleggjere ein estetisk reinleik som det i praksis er umogleg å realisere. Men musikken har aldri gjort seg sjølv og dermed seier Bohlman at det ikkje finst noko som er ”opphavleg” og ”reint”. Desse idéane om det opphavlege kjem frå tanken om at autentiske versjonar er dei som ligg nærast urteksten. Trongen til å setje folkemusikk i samband med opphavet (som vi ikkje kjenner til) held fram med å vere ein essensiell og gjennomtrengjande komponent i folkemusikkteori (Bohlman 1988:2f).

I nyare tid er det fleire folkemusikarar som meiner at det ikkje er repertoaret som avgjer om det er folkemusikk, men korleis ein spelar det (at ein har sjangerkjennskap og kodeforståing). Den svenske folkemusikaren og –forskaren Mats Johansson nærmar seg *stil* med fokus på musikalske uttrykksmoglegheiter heller enn som ei samling kjenneteikn. Dette står i motsetnad til IFMC sin definisjon. Johansson seier at det er visse karakteristikkar knytt til

felebasert spelemannsmusikk som viktig stildifferensierande prinsipp, men at dette likevel ikkje fører til avvisning av meir fusjonsbasert musikk frå folkemusikksjangeren. Til dømes blir folkrock sett på som ein stilart innan folkemusikkategorien. Sjanger representerar eit meir overgripande nivå, og den har ekspandert dei siste tiåra gjennom at fleire stilar har vorte ein naturleg del av folkemusikken som kategori (Johansson 2003:114f).

Johansson ser på sjanger som eit overgripande rammeverk som i tillegg til musikalske kriterier er eit produkt av mange uoversiktlege, historisk forankra sosiologiske prosessar. Dette vil medføre at personleg stil er ei realisering av føresetnader som er innebygde i forholdet mellom overgripande og (stil-)spesifikke konstruksjonar. Ein folkemusikar spelar folkemusikk og om han sprengjer rammene så endrast ikkje dette faktumet (nødvendigvis). I eit sosiologisk perspektiv er drivkrafta i stilutvikling at ein gjennom autoritet i ein tradisjon omdefinierar vilkåra utan å oppløyse stilkategorien. Det vil seie at ein må ha autoritet på ein eller annan måte for å kunne endre kva normer som blir liggjande til grunn for ny folkemusikk (noko dei fleste idag i motsetnad til i nasjonalromantikken meiner er mogleg). Det kan til dømes vere å gjere seg kjent som tradisjonell folkemusikkutøvar og slik få respekt for kunnskap og innsikt, for så å utfordre grensene som finst i samband med kva som tradisjonelt er akseptabelt innanfor sjangeren. Om nye element blir repertert nok og fleire utøvarar tek til å nytte seg av dei blir det etterkvart ei ny norm, og dermed har ein utvida, eventuelt endra, sjangeren. Men Johansson seier at stiltilhøyrse tenderar å rette fokus mot observerbare identitetsmarkørar som skapar ein naudsynt distinksjon mot andre stilar. Det er likevel ikkje slik at stilframande element automatisk medfører eit stilsifte, men blandinga av forestillinga om stil og forestillinga om sjanger opnar heller for eit uendeleg tal subkategoriar.

Johansson presenterar eit syn om at det ikkje er repertoaret som er avgjerande for om musikken passar inn i sjangeren, men at det er måten den blir spelt på som avgjer om det er folkemusikk eller ikkje. Det vil i praksis seie at ei oppsetjing som ”Tryllefløyta – ein folkeopera”<sup>11</sup> kan reiknast som folkemusikk endå om det er Mozart som har skrive musikken, då alle utøvarane er folkemusikarar og nyttar sin tradisjonelle måte å utføre songane på.

Lundberg og Ternhag stør synet til Johansson og seier at folkemusikk i Sverige i dag er ein musikalsk stil eller til og med ein familie av stilar (Lundberg og Ternhag 2005:14). Som stil

---

<sup>11</sup> Tryllefløyta vart i 2005 sett opp i ein folkemusikalsk versjon der den svenske gruppa Harv hadde rearrangert musikken og der alle utøvarane var folkemusikarar.

har folkemusikken visse karakteristiske drag som kan finnast i tonespråk, rytmemønster eller sound – eller ein kombinasjon av desse. Der ein i byrjinga av innsamlinga av folkemusikk leita etter musikken berre i dei lågare sjikt, nesten uansett korleis den let, leitar ein i dag etter folkemusikk med hjelp av øyret i alle sosiale sjikt.

Om eg skal seie noko om kor tyngdepunktet i synet på folkemusikken ligg kan eg vende meg til Märta Ramsten. Hennar teori seier at fokuset har flytta seg frå objektet til tradisjonsberaren (Johansson 2003:125). Eit slikt tankesett vil seie at stilkunnskap kan lærast som eit språk og ikkje er avhengig melodi eller instrument for å kunne nyttast. Dette fører til ein kontinuitet i stilidentitet og har opna for nye underkategoriar. Det blir synleggjort eit skilje frå andre musikalske omgjevnader, samstundes inneber dette eit utviklingspotensiale gjennom uttrykkspotensiale med avgrensa, men horisontar som det er mogleg å utvide.

Vi freistar å plassere musikk innanfor sjangrar og det er menneska som nyttar nemninga som avgjer kva desse nemningane skal innehalde. Difor vil det stadig vere drakamp om kor langt og i kva retning dei skal tøyast i. I denne oppgåva vil eg ikkje definere nemninga, for eg meiner at slike definisjonar på objekt som ikkje er statiske vil endre innhald med tida og difor ha lite for seg anna enn i den tida ein nyttar den. Det er likevel nyttig å vite korleis ein har sett på folkemusikken opp gjennom tidene, og det kan gjeve eit rikare bilete av kvifor utviklinga har vore som den har. Det kan og seie oss noko om kvifor og korleis folkemusikken har fått den rolla den har fått, både kva musikalsk innhald den har og ikkje minst som reiskap for ulike ideologiar.

## **Folkemusikken i Noreg**

I Noreg byrjar ein som regel oppstarten av den store folkemusikkhistoria i innsamlingsperioden rundt nasjonalromantikken. Før den tid er det lite dokumentasjon, og det ein har å stø seg til er funn av gamle instrument, omtalar i dokument som til dømes brev, der ein kan finne skildringar om kva instrument som vart nytta og korleis musikken høyrdes ut. Dette gjev ikkje presis informasjon og vi kan berre gjette oss til korleis musikken sannsynlegvis klang, men melodiane har vi ikkje moglegheit til å rekonstruere.

### **Innsamling**

Folkemusikknemninga i Noreg har som sagt røter som går attende til nasjonalromantikken. Ei sterk interesse for ”folket” vart vekt - eit ord som fekk nytt innhald på denne tida. Dette ”folket” hadde til då vore ein meir eller mindre ukjent storleik, iallefall ingenting av verdi for estetisk tenkjing, men vart på denne tida eit høgt ideal. ”Folket” vart hylla fyrst og fremst som ei uforderva kraft, som kontrast til den rådande kunsten og kulturen. Motsetnaden mellom natur og kultur var ein sentral tanke som fekk eit langt liv. Inspirasjonen til heile denne rørsle kom utanifrå, nærast frå tysk og engelsk romantisk diktning i opplysinga si ånd. Den tyske diktaren og filosofen Johann Gottfried von Herder hadde stor påverknad i fleire europeiske land. Dyrkinga av det naturlege henta ytterlegare næring frå den franske filosofen Jean-Jaques Rousseau sine verk.

Herder såg folket som ein organisme med visse karakterdrag. Når han skreiv om dette nytta han ordet ”Volksgeist” som kan oversetjast med folkesjel. Folkesjela romma såleis eigenskapar som var typiske for det respektive folket. Desse eigenskapane prega i sin tur dei munnlege tradisjonar som innsamlarane var på jakt etter. Motsett kunne dei innsamla oppteikningane fortelje noko om folkesjela. Det var – med Herder sine ord – den skapande folkesjela som skapte alle desse kulturuttrykka.

Tida inneheldt forstadier til det vi idag kallar nasjonalisme. Det var i desse åra som mange folk i Europa byrja å danne nasjonar, med alle dei forestillingar om folkesjel og anna som blir forbunde med denne nemninga. I Noreg ville ein framheve det ein rekna som stordomstida; vikingetida. Denne fortidige historia skulle gjeve ny moralsk og patriotisk kraft til nasjonen. Det vart og viktig å finne fellesnemnarar som folket kunne samlast om og skape ei kjensle av eitt folk, eitt land og tilhøyrse.

Ein måte å ivaretake den historiske arven på, var å samle folket sine forteljingar, segn, trusforestillingar, viser, slåttar og andre munnlege uttrykk. I desse levningane såg ein rester av tidlegare opphavlege høgkulturar. Det gjaldt å redde så mykje som mogleg, før den nye tida skitna til vanane og tankane til befolkninga.

Mellom dei som tidleg interesserte seg for innsamling av musikk i Sverige stod songen i sentrum, men ifylgje musikkforskarane Lundberg og Ternhag gjaldt det ikkje all slags song. I fyrste omgang var det middelalderballadene, eller *folkevisene* etter dåtida sin språkbruk (Lundberg og Ternhag 2005:11). Balladene vart sett på som eldst og kunne dermed gjeve det beste vitnemålet om eldre epoker i det svenske folket sitt liv. Den same tendensen til å sjå balladene som relikst etter den norrøne sagadiktinga og dermed som det næraste ein kunne kome det opphavlege såg ein òg i Noreg.

I Noreg var det særleg Ludvig Mathias Lindeman og Catharinus Elling som samla inn folkemelodiar. Dette resulterte i utgjeving av fleire notebøker, med både harmoniserte og monotone melodiar. Desse nedteikningane blir framleis nytta som kjelder til å finne fram gammalt, innimellom noko som til og med viser seg å vere ukjent, materiale. I Sverige var innsamlingspionerane sitt engasjement tydeleg inspirert av Herder sine tankar om den todelte kulturnemninga. I innleiinga til *Svenska folk-visor från forntiden* skildrar Erik Gustaf Geijer delane på visesongen sitt område som ”kultivert poesi” respektive ”natur- eller folkepoesi” (Lundberg og Ternhag 2005:12).

## **Bruksområde**

Gjennom tidene har folkemusikken har hatt ulike funksjonar og oppgåver i samfunnet. Frå dei eldste tidene var musikken nært knytt til magi og rituelle handlingar. Musikk brukt i samband med livet på setra reiknar ein med at i tillegg til praktiske funksjonar som å skremme ville dyr og lokke buskapen heim, hadde eit magisk føremål; nemleg å verne husdyra mot vonde makter og rovdyr. Elles hadde ein musikken med seg i dagleglivet; ein song til arbeidet i heimen, ute på jorda, i fjøset og ved tunge løft. I den vesle fritida ein hadde vart det og spelt og sunge. Repertoaret kunne vere temmeleg breitt då folk brukte det dei hadde lært og plussa på med nye melodiar, songar som dei hadde høyrst ein eller annan stad.

I sosialt lag, ved høgtidene i livet og året hadde musikken sin faste plass. For vokaltradisjonen var det oftast religiøse folketonar i samband med jol, påske og gravferd. I eldre tider var det



kjøkemeistaren<sup>12</sup> som heldt styr på rekkjefylgjen i det som skulle skje ved bryllaup, og til dette var den seremonielle musikken sentral. Det var spel då brura skulle reise frå garden til foreldra sine, det vart spela inn og ut av kyrkja, til dans og ikkje minst når brureparet skulle til sengers. Musikken batt det heile saman. Den instrumentelle seremonimusikken hadde hovudsakleg ei rolle knytt til bryllaupsfeiring, men på 1600- og 1700-talet spelte ein og ved likvake, seremonien som fann stad før sjølve gravferda.

Det vart i gamle dagar skipa til fjellstemne der folk frå ulike bygder møttest til moro. Desse stemna tok oftast stad på midtsommaren og i fjellområde som låg mellom ulike bygder eller dalføre. Dei var viktige for folkemusikken og dansen. Det var mykje spel og tevling om å vere den beste dansaren eller spelemannen, slåttar og turar<sup>13</sup> vart utveksla. Så kom ein heim med noko meir repertoar og kanhende nye element ein la til i sitt eige spel. Marknadene der ein kjøpte og selde varer hadde same funksjon for spelemenn, kvedarar og dansarar som fjellstemnene. Dei var viktige, både som samlings- og spreingsarena, for her kunne ein tene pengar på å vere spelemann og det var spel frå mange delar av landet slik at musikken kunne spreie seg.

Folkemusikken miste mykje det rotfestet den hadde hatt då det førindustrielle samfunnet tok til å endre seg i andre halvdel av 1800-talet. Store endringar i samfunnet bidrog til at folkemusikken ein kjente veik unna for nye og moderne melodiar, dansar og instrument. Mange stader vart dei gamle slåttane og dansane sett på som utdaterte og lagde bort. I løpet av hundreåret kom mange nye dansar til. Spelemannen måtte lære seg nye melodiar, og etter kvart som dei gamle skikkane og tradisjonane endra seg, miste han den sentrale plassen han hadde hatt i bygdesamfunnet. Byane tok etter kvart over rolla som handelsstad for marknadene så spelemennene miste den som møteplass. Det vart vanlegare med orgel i kyrkjene, noko som endra kyrkjesongen mykje. Moderne viser auka i popularitet på bekostning av balladene, steva og folkevisene. Pietismen med eit negativt syn på verdsleg moro dominerte mange bygder på 1800-talet. Der det var dans var det ofte festing og slagsmål, difor vart felespelet fordømd, feler vart brende og mange spelemenn måtte finne seg anna arbeid. I mange heimar reikna ein spelemenn for å høyre til fattigmenn, då ein i det førindustrielle samfunnet var for å klare seg var spelemann i tillegg til husmann eller

---

<sup>12</sup> Noko liknande toastmaster

<sup>13</sup> Ulike delar av dansen som har ulike steg

småkårsfolk. Slik vart spelemannen plassert nederst på rangstigen, både moralsk og sosialt, samstundes som han var heilt nødvendig i bryllaup og til fest, og slik beundra som kunstnar.

1800-talet var nasjonalromantikken si blømingstid i Noreg. Då dei nasjonale kjenslene som vart vekte hjå kultureliten var det bondekulturen som skulle gjeve nordmenn den kulturelle identiteten det danske styret hadde teke frå oss. Folkemusikken vart likevel ikkje sett på som verdifull i seg sjølv, men som råmateriale for komponistar og kunstmusikken. Folkekunsten var byggjemateriale for nasjonale åndsverk. Fiolinisten Ole Bull var ein av dei som sto kjempa for den norske nasjonalkjensla. Han skipa til ein konsert i Kristiania i 1849 der han inviterte Torgeir Augundsson, meir kjent som Myllarguten, til å spele hardingfele, noko som vart ein stor suksess. Dette var innleiinga til *konserттida* i norsk folkemusikk.

Slåttemusikken stod svakare enn tidlegare, og mange freista å prøve seg som konsertspelemenn, særleg på hardingfele. Det var pengar å tene og eit stort namn om ein gjorde det godt. Det medførte endringar i spelet då ein flytte hardingfelemusikken frå dansegolv til konsertsalen. Det var ikkje lenger god dansetakt og eit stort repertoar som stod sentralt, men det å kunne det mest kjende konsertrepertoaret. Det var viktig med ein flott melodi og artistisk framføring. Det vart vanleg å gjeve slåttane namn, gjerne med ei historie attåt. Mykje av dette vart rein programmusikk som var svært populær landet rundt.

Då vart slutt på på fjellstemna og marknadene, nye dansar, musikkformer og instrument kom til, kom ei uro for at den gamle musikken skulle forsvinne til syne. Det var likevel ikkje alle stader at den gamle musikken vart erstatta av nye former i like stor grad. I 1870-åra byrja ideologisk organisering av arbeidet med å take vare på dei eldste musikk- og danseformene. Det vart skipa til tevlingar med premier til dei beste utøvarane. Den fyrste kappleiken der fela var med tok stad i Bø i Telemark i 1888. Etter dette auka talet på kappleikar, som vart ein ny arena for utøving av den gamle musikken. I 1905 vart det egne klassar for dans, medan den vokale musikken ikkje kom med før i 1955. Dette truleg fordi den framleis stod så sterkt at ein ikkje reikna den som i faresona for å døy ut.

Idag har framleis kappleikane rolla som ei scene der ein i hovudsak utøver den tradisjonelle musikken, der ein deltek i *open klasse* dersom ein spelar nyare musikk, det vere seg arrangert eller nykomponert folkemusikk eller spel på utradisjonelle instrument. På festivalar er det

ikkje premiering, men arrangøren inviterer artistar dei trur passar inn i profilen dei har, og gjennom jamming og buskspel<sup>14</sup> utvekslar musikarane låtar og kunnskap om ulike spelestilar.

På slutten av 1960-talet byrja ei folkemusikkbylgje å gjere seg gjeldande. Det er ikkje så lett å gjeve eintydige grunnar for kvifor den slo til nett då, men ein stor del av endringane hengde ihop med andre bylgjer innanfor ungdomskulturen som sveipa samstundes over den vestlege verda. Mellom anna ei vaksande politisk interesse, studentopprør og EF-rørsla førte til ein antiindustriell motkultur som ein motreaksjon til massekulturen i etterkrigstida. Utover 1970- og -80-talet kom det til heilt nye ungdomsgrupper som fekk interesse for folkemusikk og -dans.. I Noreg såg ein dette tydeleg i folkerøystinga om EF-medlemsskap. Den folkelege kulturen vart enno ei gong atter nytta i tiltak for å styrkje norskdomskjensla. Grupper som i utgangspunktet hadde lite med bygde-Noreg å gjere dyrka no det ”typisk norske”; mengder av byungdom reiste på kappleikar, oppsøkte gamle spelemenn og tradisjonsområde som kanhende ikkje hadde hatt så høg status tidlegare. Folkemusikk vart populær blant ungdommen, og nye prosjekt såg dagens ljus. Spelemannen Sigbjørn Bernhoft Osa opptrådte på i festivalen Ragnarock med rockegruppa Saft i 1973<sup>15</sup>, noko ungdommen helsa velkome, men det var svært revolusjonerande innanfor folkemusikken og førte til diskusjon rundt autentisitetssideologi.

I augo på den nye folkemusikkungdommen hadde folkemusikkjennarar og innsamlarar, heilt sidan 1800-talet, representert samfunnet sin bakstreberske krefter – dei som ville bevare folkemusikken og dansen eller snarare redde ein rest av den eldre folkekulturen for ettertida. Forenkla kan ein seie at kampen om folkemusikken vart ein strid mellom det organiserte folkemusikk-Noreg som ville verne folkedansen og musikken på den eine sida og folkemusikkutøvarar innan den nye folkemusikkbylgja som ville nytte den gamle musikken for å utvikle ein ny ”eigen” folkemusikk på den andre sida.

For mange av dei unge menneska som byrja å interesse seg for folkemusikk på 1970-talet var bruken av folkemusikk òg eit spørsmål om makt. Spørsmålet dreide seg om kven som skulle ha retten til folkemusikken, eller snarare retten til å tolke og bruke den.

---

<sup>14</sup> Speling som oppstår i uformelle situasjonar der det gjerne er mange musikarar samla.

<sup>15</sup> Då Saft vann Spellemannsprisen 1973 skulle dei eigentleg opptre på fjernsyn saman med Bernhoft Osa som fekk juryen sin heiderspris, men Egil Monn Iversen sette ein stoppar for dette, då han meinte det var hor mot folkemusikken.

I 1980-åra skaut utdanningsmoglegheitene innanfor feltet folkemusikk fart. Ei mengd plater og kassettar vart gjevne ut. Folkemusikken som tidlegare hadde vore for dei svært interesserte fekk no meir allmenn appell. Eigne radioprogram kom til, kunstnarstipend til folkemusikarar vart oppretta og aktiv verksemd gjennom Rikskonsertane gav status som sjølvstendig kunstform på linje med andre sjangrar. Revivalperioden frå 70-talet og utover gjorde at musikken i løpet av 90-åra fann sin plass i det norske kulturbiletet, ikkje som bruksmusikk knytt til det gamle bondesamfunnet eller som symbol på norsk eigenart, men som ei sjølvstendig musikkform med sosiale og estetiske kvalitetar. Ein dansar framleis til musikken og er slik sett framleis bruksmusikk, men ein nyttar den ikkje like ofte til bryllaup og andre høgtider som før. Det er kappleikane og festivalane som hovudsakleg utgjer folkemusikk- og dansmiljøet idag. I tillegg har ein mykje lagsaktivitetar der ein freistar å take vare på dei lokale særdraga.

### **Den moderne konsertscena**

Det synest idag som det er ein tendens blant folkemusikkgrupper til å ha eit ynskje om å bli rockestjerner. Medan det før var veldig viktig å ha tradisjonen inne (som at Ale Möller kunne ta med seg nye instrument inn i den svenske folkemusikken og få aksept for det fordi han var kjent som ein musikar med god dugleik og kjennskap til korleis musikken skulle vere) er det i seinare tid fleire grupper som ikkje fylgjer dei gamle normene (til dømes Gåte og Valkyrien Allstars). Dei bringer utan blygsel inn andre sjangrar, verkemiddel frå mellom anna rock og pop. Konvensjonane for tradisjonell folkemusikk blir brotne, men det er viktigare å spele musikk slik ein likar den og synest den skal vere enn å vidareføre den tradisjonelle spelemåten. Slik sett kan ein sjå det som eit opprør mot det etablerte og konvensjonelle; ein vil gå sine egne vegar og ikkje berre gjere ting slik det har blitt gjort før.

Konsertscena er gjerne ein liten pub der ein kan kjøpe øl og prate saman; late musikken vere eit underordna element, men den ligg der framleis som ein fellesnemnar for dei konverserande som kan gli inn og ut av musikkopplevinga. Musikanane har ofte eit kult image og dei hoppar gjerne rundt på scena, nett som rockeband gjer. Musikken har og fått drag frå andre sjangrar, til dømes har perkusjon blitt eit viktig verkemiddel i å skape meir driv, energisk sound og ikkje minst eit høgare volum. Ein skal helst spele høgt og ubønhøyrleg vise at ”her er vi, høyr på oss!”

Samstundes som folkemusikksjangeren har blitt meir likestilt med andre sjanrar og slik sett konkurrerar om merksemda frå publikum på same vilkår og difor kommersialiserar seg, eksisterar samstundes den meir konservative tradisjonen parallellt med det nye. Utøving av den tek ofte stad på kappleikar og stemne av ulike slag. Det ser ut som om ein ikkje kjem til å få ein fusjon slik som ein ser i Irland, der den gamle musikken har forsvunne og ein ny, irsk musikk har etablert seg, men at dei ulike retningane kjem til å leve side om side frametter.

## Samspelstradisjon i Noreg

Norsk folkemusikk er primært ein solotradisjon, der hardingfele, vokal og vanleg fele har vore mest utbreidd. Det er sistnemnde som har vore mest vanleg i samspelsamheng.

Solotradisjonen har stått svært sterkt, men om det ikkje har vore så dominerande, så har samspel funne stad. Steinar Ofsdal seier at ein kjenner til noko spontan samspelsmusisering med til dømes klarinett, trøorgel, trekkspel, citer og gitar (Ofsdal 2001). Unisont er den eldste samspelsforma, noko som på felespråk blir kalla grovt og grant: det blir spela unisont, men på lyse og mørke strenger. Dette leidde etter kvart til parallellspel, truleg i tersar (Aksdal 1992:15).

Felene var truleg godt etablerte på midten av 1600-talet, men formen er uviss og vi veit til dømes ikkje om dei hadde understrenger. Men kva musikk spelemennene spelte på 1600-talet veit vi ikkje. Kunstmusikken derimot er mykje betre dokumentert. Men frå 1700-talet er det mogleg å finne ut meir om geografi, ikonografiske<sup>16</sup> kjelder og bevarte instrument som gjev eit klårare bilete av folkemusikklivet. Bjørn Aksdal meiner at sjølv om det ikkje finst nokon dokumentasjon på samspel, kan ein basert på tidlege kjelder og kunstmusikken reikne med det fanst noko av det, om ikkje som ein substansiell del av tradisjonen (Aksdal 1992:14f).

Utover 1700-talet vart det vanleg, særleg i flatfeleområde, med to eller fleire flatfeler i samspel. Hardingfelene spelte helst saman med andre instrument. Til dømes spelte Lurås-brørne unisont på hardingfele og klarinett. I felebøker frå dette hundreåret er akkompagnerande stemmer utskrivne, sjølv om dei vanlegvis vart improviserte.

Teknikkar som grovt og grant (oktavspel) er truleg ein nyare teknikk ifylgje Aksdal. Det same gjeld klarinettstemmer som spelar brotne treklanger<sup>17</sup>. Ein annan måte å spele saman på der melodien blir akkompagnert med ters eller sekst (stemmespel) vart den vanlegaste samspelsforma. Aksdal gjev fleire grunnar til at desse teknikkane vart vanlege mot slutten av 1700-talet. Dei lokale muskarane vart kjende med kunstmusikken gjennom stadsmusikantane. Folkemusikken auka kraftig og mange musikarar førte til større eksponering av musikken. Klarinetten vart populær og spreidde seg. Det var fleire som utdanna seg og vart lærde musikantar. Militærmusikantar tente ekstra ved bryllaup og

---

<sup>16</sup> Ikonografi: samanlikning av korleis eit motiv (her: i kunsten) har blitt oppfatta og tolka i ulike tider og av ulike kunstnarar.

<sup>17</sup> Noko som kjem frå barokken sin basso continuo?

liknande. Dei må ha kjent til kunstmusikk. Framføring av folkemusikk i byane kan ha vore ein viktig link mellom kunstmusikk og folkelege lokale tradisjonar (Aksdal 1992).

Folkemusikken idag er òg hovudsakeleg dominert av solospel. Sidan det er solospelet som har vore (og i stor grad er) normen blir norske ensemble dermed ofte ei orkestrering av solomusikken. Spelemannslag, gammaldansensemble og tilfeldige grupper av musikarar på ulike instrument er unntaka. Det har ifylgje Tellef Kvifte (1992) ikkje oppstått nye ensembleformer som er stabile og konstante. Han finn dette svært overraskande, og har kome med nokre moglege forklaringar. Han går inn på musikalske former, og musikalsk sett passar gammaldans inn i eit rammeverk av funksjonsharmonikk. Eit gammaldansensemble kan sjåast på som ei orkestrering av ei akkordeonsolo framføring der fele og akkordeon delar melodi og mogleg ekstra melodiske delar, bass og gitar tek venstrehande til akkordeonet og fordeler mellom seg. Kvifor kan ikkje tradisjonell musikk orkestrerast på same måten? Svaret Kvifte gjev på dette er at hardingfelemusikken ikkje er funksjonsharmonisk. Det blir vanskeleg å harmonisere etter kjente prinsipp. Han gjev òg til grunn at melodien kan vere fin, men ”kompet” hoppar opp og ned, fram og attende; noko som iallefall ikkje er funksjonsharmonisk rett. Spelemannen varierar og ofte formen i slåtten (i ei AABB-form kan han til dømes utelate repetisjonen av A og få ei ny form), og om ein ikkje avtalar improvisasjonane blir det vanskeleg å tilpasse musikken til eit ensemble.

Problem nummer to er tonaliteten. Det finst ingen presis definisjon på kva den er<sup>18</sup>, men ein folkemusikalsk tonalitet er likevel viktig for mange. Det finst ikkje fikserte standardskalaer; dei kan variere frå muskar til muskar og melodi til melodi. Kvifte meiner at dette i spelemannslag har ført til standardiseringar av tonaliteten eller ignorering av emnet.

Arrangement kvilar ofte på vokalmusikken som enkelt kan tilpassast funksjonsharmonikk. Dette har ein likevel freista å unngå, og Kvifte seier at ein grunn kan vere for å ikkje kollidere med tonalitetsspørsmål. Ein annan kan vere for å ikkje bli funksjonsharmonisk, noko som blir sett på som eit meir moderne fenomen. Ein nyttar heller opne intervall og sekundar og akkordar baserte på kvarten istaden for tersen, noko som har blitt vanleg i samspelsgrupper.

---

<sup>18</sup> Unntaket her er kva som gjeld for seljefløyte og munnharpe; her ligg tonaliteten svært nære den teoretiske overtoneskalaen.

## Eit utval folkemusikkgrupper

For å finne tendensar i korleis arrangeringa har utvikla seg i samspel innanfor folkemusikk har eg valgt ut 5 grupper der eg har analysert utvalde låter frå debutalbumet deira. Desse kan seie noko om kva som har skjedd med måten å arrangere på og korleis holdningar til det å arrangere folkemusikk har endra seg.

### Slinkombas

Slinkombas er ei norsk folkemusikkgruppe som gjorde suksess med arrangert folkemusikk på 80-talet. Namnet kjem frå ein solodans frå Sirdal, som er ei oppvisning i dugleik der ein skal hoppa over kryssande stavar. Gruppa eksisterte frå 1978 til 1982, men i 2008 kom gruppa saman att og heldt konsertar på fleire festivalar

Opphavleg var dei tre kjente norske folkemusikksolistar – kvedar Kirsten Bråten Berg og hardingfelespelarane Gunnar Stubseid og Hallvard T. Bjørgum (alle frå Setesdal) – som stod på same scena og framførte stoffet sitt, kvar for seg. På turnéoppdrag for Rikskonsertane og opptredenar i radio og på fjernsyn hadde dei framført ein del av repertoaret som er å finne på debutplata ”Slinkombas” frå 1979, medan noko vart tilrettelagt i samband med plateinnspelinga. Då det vart tale om å spele inn plate vart folkemusikkkforskaren og musikaren Tellef Kvifte med på fløyte, klarinett, harmonium og hardingfele. Med ein allsidig musikalsk bakgrunn og røter i Agdertradisjonen glei han fort inn i ensemblet.

Det vart meir samspel og dei byrja å arrangere musikken, som kom frå ein solistisk tradisjon. Dette var ikkje noko nytt ute i Europa (Fairport Convention<sup>19</sup> og The Pentangle<sup>20</sup> (britiske), Incredible String Band<sup>21</sup> og Planxty<sup>22</sup> (irske), som Slinkombas hadde høyrte med stor interesse på) og Slinkombas ville gjere noko liknande i Noreg (Skaanes 2008, URL).

I 1982 kom den andre plata, ”...og bas igjen”, som er fortsetjinga på teksten til låten ”Slinkombas”. Det var fleire arrangerte låtar på denne, men her og med solonummer mellom.

---

<sup>19</sup> Britisk gruppe frå 1967 som blir reikna som skaparane av den britiske folkrocken.

<sup>20</sup> Britisk folkevisegruppe eller folkrockband sterkt influerte av jazz. Ein stor del av repertoaret bygde på tradisjonelle ballader, men interesse for folkeleg song, jazz, instrumental middelaldermusikk og blues innanfor gruppa.

<sup>21</sup> Psykedelisk folkband frå 1965.

<sup>22</sup> Britisk folkemusikkband frå 70-talet.



I Noreg hadde vi grupper som Folque tidleg på 1970-talet, folkrockband med britiske Fairport Convention og Steeleye Span som tydelege førebilete. I Sverige fanst Folk och Rackare som framførte folkelege viser og middelalderballader med britisk folkrock og svensk folkemusikk som musikalske føredøme og Skäggmanslaget, spelemannstrio som mellom anna opptre saman med rockebandet Contact. Sigbjørn Bernhoft Osa hadde spela med rockebandet Saft i Holmenkollen under Ragnrock i 1973, men vart nekta å spela på Spellemannsprisutdelinga av Egil Monn-Iversen fordi sistnemnde meinte at det var ramponering av folkemusikken. Christiania Fusel & Blaagress med Øystein Sunde i spissen framførte, etter at Einar Mjølhus vart med på hardingfele i 1972, fleire folketonar med bandkomp til. Versjonen deira av "Fanitullen" vart kjenningsmelodien til "Norsktoppen", radioprogrammet der ein spelte norskprodusert popmusikk.

Slik såg den norske arrangeringshistoria innanfor norsk folkemusikk ut då Slinkombas oppstod. Ola E. Bø stiller spørsmålet om kvifor ikkje noko liknande den britiske folkrockbølga tok stad i Noreg, og svarar sjølv at den sterke folkemusikktradisjonen var ein solistisk tradisjon, og det var biletet av den einslege musikaren som rådde grunnen. Bø meiner og at den

"flotte og levande musikken og alle dei særegne utøvarane, gjorde at saknet av det sjangerkryssande og ofte litt "harmoni-lærde" gruppespelet var noko ein kunne leva med." (Booklet til "Slinkombas ...og bas igjen", 2008).

Det meste av musikken er henta frå Agder, særleg frå Setesdal, der tre av medlemmene har sitt musikalske fundament. Slåttane, steva og visene i dette tradisjonsområdet er dei berande elementa på plata, og den drivande krafta i samspelet er dei svært dyktige utøvarane. Samstundes som muskarane har sikker sans for den tradisjonelle spelestilen og syngjemåten syner denne plata eit nytt trekk ved den norske folkemusikktradisjonen; at utøvarane byrjar å nytte ulike former for arrangert samspel. På denne plata finn samspelet stad på folkemusikken og folkemusikarane sine premisser. Det er ikkje folkemusikk nytta som eksotisk eller etnisk innslag i ein annan sjanger eller for å symbolisere nasjonal tilhøyrse, men muskarar som ynskjer å spela musikken sin og kanhende tilføre den noko nytt.

LP-ane til Slinkombas vart gjevne ut att i 2008 som "Slinkombas ...og bas igjen". I tekstheftet som fylgjer med nytutgjevinga er det skrive noko om korleis dei oppfatta at samspelet hadde vore fram til då:

"Norsk folkemusikk er for det meste tufta på solospel og –song. Men dei siste hundre åra har ymse former for samspel også vorte nytta, mest kjend er samspel mellom fleire feler som vart teke i bruk i og med organisering av spelemannslag mot slutten av førre århundre.

Historien fortel også om andre former for samspel som t.d. fele og tromme, fele og klarinett, og liknande.

I slik samanheng var det truleg lite snakk om arrangering av slåttane; alle spelte stort sett sjølv melodien unisont. Men ein kjenner også til "grovt og grant" spel, at to eller fleire feler spelte i oktavs avstand, eller at ei fele kunne improvisera andrestemme." (Booklet "Slinkombas ...og bas igjen", 2008).

Ei meir omfattande arrangering av folkemusikk fann stad i bymiljø frå midten av 1800-talet og fram til idag. Når kunstmusikktradisjonen som fanst i desse miljøa var bakgrunnen for kva arrangeringsteknikk og spelestil som vart nytta, kunne avstanden til den levande tradisjonen verte stor.

Slinkombas har arrangert musikken sin med bakgrunn i folkemusikken og dermed blir lydbiletet annleis enn når det er tale om lån frå andre sjangrar og ikkje inkorporering av i utgangspunktet framande element i musikkstilen sin.

"Samspel og arrangering har vorte ein spanande balanse mellom tradisjonell spelestil, toneføring og taktkjensle på den eine sida og meir utradisjonelt utforma harmonisering og instrumentveksling på den andre sida." (Booklet "Slinkombas ...og bas igjen", 2008).

Idag er det større tendens i retning avtalt samspel enn det var tidlegare. Sjølv om det er rom for mindre improvisasjonar undervegs, er arrangementa planlagde i fellesskap og gjevne ei fast form.

Per Jakob Skaanes meiner i omtalen sin av "Slinkombas og bas igjen" at arrangementa høyrer lett alderdommelege ut, der Bråten Berg og Hildur Øygarden (som var med på "...og bas igjen") står hovudsakleg for vokalen, Bjørgum og Stubseid spelar i stor grad unisont på hardingfelene sine, medan Kvifte tidvis spelar ei motstemme eller andrestemme på fløyte. Dette gjer at Skaanes oppfattar dei som eit mellomledd frå arrangementa og framføringane vi kjenner frå spelemannslaga til den arrangerte musikken som blir gjeven ut i dag, der han meiner at det er meir utarbeiding i høve til fleire stemmer og utvida instrumentval. Skaanes tykkjer og at arrangementa er nedstrippa, men likevel har teke eit langt steg i høve til den reine solotradisjonen (Skaanes 2008, URL).

I den "offisielle" omtalen av den første plata heiter det:

"Denne LP'en inneheld god folkemusikk frå båe Agderfylka, framført av utøvarar med sikker sans for den tradisjonelle spelestilen og syngemåten. Samstundes syner den eit nytt trekk ved den norske folkemusikktradisjonen; at utøvarane begynner å ta i bruk ulike former for arrangert samspell, utan å trekkje inn verkemidler frå andre musikkformar". (Utlar 2008, URL).

Uttalelsen om at andre musikkformer ikkje blir dregne inn i samspelet til Slinkombas stemmer nok ikkje heilt. Den musikalske bakgrunnen i gruppa inneheldt og kunnskap om og bakgrunn frå andre sjangra. Men at folkemusikken stod i sentrum gav andre former for harmoniseringar og arrangering enn det som var typisk frå klassisk satslære eller harmoniprogresjonar frå til dømes rock.

Folkemusikk byggjer både på tradisjon og nyskaping, den er som alle levande musikkformer i stadig utvikling og endring. Men sjeldan bryt ein direkte med det gamle: musikk som er finslipt ved bruk i mange generasjonar må vere levedyktig, og i stand til å motstå store endringar (booklet "Slinkombas ...og bas igjen", 2008).

"-Men vi var opptatt av tradisjonen. Opphavet til stoffet var viktig og måtte med i samspillet. Vi skulle fortsatt være rene folkemusikere. Tonaliteten og rytmikken skulle fortsatt være essensiell, sier Gunnar Stubseid." (Utlar 2008, URL).

Denne fråsegna peikar mot at gruppa hadde eit medvite forhold til korleis dei ville at musikken skulle vere og kvar dei ville plassere seg i sjangerbiletet. Stubseid seier at gruppa såg tonalitet og rytmikk som essensielle sider ved folkemusikken, men og opphavet var det viktig å få med i den nye samanhengen. I kva grad dette let seg gjere reint musikalsk eller om det er ein del av meiningane ein ytrar i intervju og liknande seiast det ingenting om. Gruppa ynskte å vere "reine" folkemusikarar sjølv om dei gjorde ting med musikken som var nyskapande. Dei meinte likevel sjølve at dei heldt seg innanfor sjangeren.

### **"Slinkombas"**

Plata kom ut i 1979 og fekk Spellemannsprisen same året. I juryuttalen stod det:

"Prisen går til fire unge utøvere som med et sikkert grep på den tradisjonelle synge- og spillemåten demonstrerer evner og vilje til nytenking og videreutvikling av vår musikkarv. Platen preges av en vitalitet og kjærlighet til stoffet, og dette har overbevist juryen (...)" (booklet "Slinkombas ...og bas igjen, 2008).

Av 20 spor er 11 tradisjonelle solistiske innslag. Av låtene det er samspel på er eitt spor med 2 feler som spelar tilnærma unisont ("Brureslag") der det er eit par stader med tersspel<sup>23</sup> (for låtoversikt på plata sjå vedlegg 1). Eitt anna spor er Kirsten som innleiar med slåttestevet ("Nils og Jens og Gjeidaug") og så tek fela over med slåtten. "Pysi sat i åra" har mannleg vokal (Gunnar) der fløyta fylgjer melodien. Det same gjeld på "Våjevisa" der det er Kirsten som syng og på "Iddan Hermund" der fløyta er bytta ut med fele. Dei melodiane som har mest samspel og det er størst endringar i arrangementet på er "Gamle Gunleik", "Jenta i saueflokken", "Slinkombas" og "Hildalen/Knut Heddis minne". Desse fire låtane kjem eg her til å gå nærare inn på.

### **"Gamle Gunleik"**

"Gamle Gunleik" er eit slåttestev frå Tovdal med Kirsten, Gunnar og Tellef. Dei lærte visa av Kristian Stubseid (1897-1976), far til Gunnar. Han hadde lært den av Olav Mo (fødd 1869) frå Mo i Mykland. Teksten har dei etter Knut Tveit.

Fela spelar hovudsakleg melodistemma, med unntak av to sudidamdei-parti der den har ei parallell andrestemme (fyrst under og så over). Det er og lagt inn mellomspel mellom versa (ein variant av sudidamdei-partiet) som fela spelar, stundom åleine, andre gonger saman med fløyta. Vokalen syng melodien og tek den parallelle andrestemma på sudidamdei-partiet på sjette verset. Fløyta er den som hovudsakeleg bringer inn nye stemmer, både parallelle og motstemmer.

Denne låta byggjer seg stadig opp til eit klimaks før den avsluttar med eit siste unisont sudidamdei-vers. Det er ein kort feleintro, så kjem vokalen til, og så blir fela med på verset før den i slutten av neste vers spelar andrestemme. Fløyta kjem til på eit unisont vers, før det igjen blir fleirstemt på både vers og mellomspel. Det heile roar seg ned gjennom det siste unisone verset.

Sjølv om låta framstår som litt repetitiv, varierar gruppa med instrumentering og kven som har kva stemmer.

---

<sup>23</sup> Tostemt melodi i tersavstand

### ***”Jenta i saueflokken”***

Dette er ei vise med slåttetrall frå Setesdal med Kirsten og Gunnar. Dei har den etter Kristian Stubseid som i sine unge dagar hadde høyrte den framført på denne måten av Grunde Langeid. Mellomspelet er tona slik som Ingebjørg Åkre Rysstad (1919-1998) spelte den. Teksten står òg i ”Arne” (1859) av Bjørnstjerne Bjørnson. I Knut Heddi<sup>24</sup> sine skrifter står den oppført med namnet ”Bukkeljo frå Åseral etter statsråd Lars Liestøl”.

”Jenta i saueflokken” er ein temmeleg tradisjonell variant der fela har ein intro, mellomspel mellom kvart vers og elles spelar unisont saman med vokalen (dersom ein ser bort frå tostregsspel, medklingjande understrengjer, ornamentikk o.l.). Til slutt er det hengt på ein slåttetrall frå Setesdal unisont mellom fela og vokalen.

### ***”Slinkombas”***

Det er ein dans frå Sirdal med Kirsten, Hallvard og Tellef. Hallvard lærte slåttten etter Andres K. Rysstad og oppteikningar av Knut J. Heddi. Verken slåttten eller dansen er særleg kjent i Setesdal, men gjennom den gamle dåmen og tonaliteten syner slåttten korleis lokal tonekjensle og spelemåte kan overførast til melodiar som kjem andre stadar frå.

Slåttten på denne innspelinga er noko omlagd i tekst og melodi i høve til kjeldene, men grunntraga og toneføringa er den same (booklet ”Slinkombas ...og bas igjen”, 2008).

På ”Slinkombas” er det ein fløyteintro og eit mellomspel med unison fele og fløyte, medan resten av variasjonen består i kva besetning som spelar, med unntak av siste verset, der vokalen og fløyta har ein andrestemme som er ei blanding av lange tonar, parallellføring og sjølvstendig motstemme medan fela har melodien. Siste runden blir lydbiletet fyldigare og ”større”.

### ***”Hildalen/Knut Heddis minne”***

Dette er ei voggevise og ein gangar frå Setesdal med Kirsten, Hallvard og Tellef. Hallvard lærte slåttten av far sin, Torleiv H. Bjørgum, og Andres K. Rysstad som hadde han direkte frå Knut J. Heddi.

---

<sup>24</sup> (1857-1938) Kjent spelemann frå Hylestad i Setesdal som hadde ein særmerkt spelestil med markert rytmikk og ofte temmeleg høgt tempo.

Voggevisa er gjendikting etter ei enkel noteoppskrift av Knut J. Heddi. Slinkombas nytta den gamle tonaliteten når dei freista gjenskape stoffet på det dei oppfatta som ein mest mogleg ekte måte, den visa som nolevande berre kunne stubbevis. Knut skreiv at nedteikninga berre måtte oppfattast som ei ”beingrind” og Hallvard utforma visetona på fela med dei brigde<sup>25</sup> han meinte var naudsynte og i tråd med gammal god Setesdalsstil og tonedialekt.

”Hildalen” var ein av slåttane Knut J. Heddi likte best og spela mest. Han lærte den av Petter Veum (1811-1889) frå Fyresdal. Knut lærte slåttan til Olav Heggland som spela den i radio, truleg 1937-38, og då vart den annonsert som ”Knut Heddis minne”.

”Hildalen” finst i mange variantar, i Setesdal trur ein at delar av voggevisa til ”Olav Torson og Kari” er lagt til slåttan. Hildalen-namnet stammar frå spelemannen Ola Olson Hildal (1775-1826) frå Hardanger, så dette er gammalt materiale (booklet ”Slinkombas ...og bas igjen”, 2008).

”Hildalen/Knut Heddis minne” er samansett av eit samspelsnummer og så solo hardingfele. Her byrjar og låta med fløyteintro (ein melodi eg kjenner som ”Olav Torsson”) før Kirsten og fela kjem med på melodien i tre vers. Så kjem det ein ny melodi/eit mellomspel der alle framleis spelar melodien før fela tek over og spelar slåttan solo.

Kirsten nyttar halvhøge trinn innimellom sjølv om det ikkje harmonerer heilt med tonaliteten i fela og fløyta. Fela nyttar mykje tostrenghet og skapar slik i store delar av låten kjensla av harmonisering sjølv om alle tre framfører melodien unisont.

Gruppa gjorde i platecoveret krav på å vere temmeleg upåvirka av andre sjangrar. Felene spelar veldig tradisjonelt, stort sett unisont, med innslag av oktavspel og eit par stader spelar dei i tersavstand. Dette er i tråd med tradisjonelt felespel, og kan ikkje seiast å vere det som er mest nyskapande i samspelet. På eit par av låtene har fela òg ein andrestemme, men då ein dei tek frå fløyta. Vokalen er òg umiskjenneleg folkemusikalsk i stilen, men saman med fløyta er det dei som lagar andrestemmer på ein måte som ikkje var vanleg, iallefall ikkje innanfor Setesdalstradisjonen. Fløyta nyttar til dømes på ”Gamle Gunleik” parallellføring, men det er innslaga av sjølvstendige motstemmer som gjev kjensla av klassisk innflytelse

---

<sup>25</sup> Nytt om overgongar mellom ulike vek der vekavgrensinga ikkje er heilt tydeleg.

(kontrapunktisk komposisjonsteknikk), samstundes som det er godt fundert i tonaliteten som ligg i sjølve folkemusikken.

Det er mange solistiske innslag på plata, noko som er naturleg både på grunn av den tradisjonelle tradisjonen i seg sjølv og bakgrunnen til desse muskarane som framstår som vært sterke soloutøvarar (på 70-talet iallefall Kirsten, Gunnar og Hallvard). Det som er av samspel høyrerst idag temmeleg enkelt ut, fordi det er mykje unisont, sjølv om dette òg er eit val ein gjer arrangementsmessig sett. Andrestemmene passar inn i harmoniseringane (treklangane), dei er ikkje så frittståande eller sjølvstendige som ein kan høyre hjå etterfylgjande grupper.

I 1979 då ”Slinkombas” kom ut, var ikkje samspel innanfor folkemusikken eit daglegdags fenomen. Plata inneheld mange solonummer, men på samspelslåtene finn ein nokre fellestrekk for korleis låtene er arrangert. Om ein ser på instrumenteringa er det vokalen og fløyta som hovudsakleg står for andrestemmene der det finst. Felene stort sett held seg til melodilinja, men instrumenta vekslar til ei viss grad på rollene.

Musikken er henta frå tradisjonen, med eit par sjølvkomponerte mellomspel.

Felene spelar for det meste unisont med innslag av grovt og grant og med eit par innslag av tersspel. På låtene dei spelar andrestemmen tek dei den frå fløyta. Ein kan seie at felespelet i samspelet på denne plata er det mest tradisjonelle elementet. Vokalen og fløyta tek mesteparten av andrestemmene, der det blir nytta både parallellføring og sjølvstendige motstemmer.

Samspelet høyrerst temmeleg enkelt ut då det er mykje unisont. Det er fleirstemmige parti her og der; det er ingen av låtene som har kontinuerlege andrestemmer. Andrestemmene rettar seg etter harmoniseringane, som i stor grad blir gjevne av tostrengsspelet på felene. Mykje bruk av fleistrengsspel gjev óg ei bordunkjensle.

Der Kirsten nyttar halvhøge trinn kolliderar vokalen noko med fløyta, men det gjer dei eit poeng av i staden for å utelate fløyta på desse tonene.

Om nytutgjevinga av "Slinkombas" i 2008 har eg funne eit par kommentarar som dreiar seg noko om musikken. Omtalar som dette viser som regel meir av kva referansar forfattaren har enn at dei nødvendigvis seier noko allmenngyldig om sjangerutviklinga. I dette tilfellet må ein òg tenkje på at forfattarane lever i dagens musikkverd med eit retrospektivt blikk, så det gjev strengt tatt eit bilete av korleis denne musikken blir plassert idag heller enn kva ideologiske standpunkt til arrangert folkemusikk som fanst på slutten av 70-talet. Men dei seier noko om korleis arrangeringa har vorte gjort, og er difor likevel aktuelle.

Per Jakob Skaanes har på viseforum.no ein omtale av "Slinkombas ...og bas igjen". CD-omtalen har mellom anna ein kort introduksjon av bakgrunnen til medlemmene, skildring av korleis dei har arrangert musikken og utdrag frå juryuttalen frå Spellemannsprisutdelinga.

Skaanes freistar å sjå musikken på den tida, ikkje gjennom samtidige auge, sjølv om han samanliknar noko med notidig musikk. Han klarar å halde eit temmeleg nøytralt språk når det gjeld ideologi og kva som er rett og gale, sjølv om ein kjenner at denne debatten er noko han vil drage inn i omtalen og vise at Slinkombas kunne vekke til debatt då og, kanhende, som no (Skaanes 2008, URL).

Det er ikkje alltid at det er den klingande musikken som blir omtalt i musikkomtalar, men Per Jakob Skaanes seier noko om måten Slinkombas arrangerar:

"Bråten Berg og Øygarden står for vokalen i alt vesentlig, Bjørgum og Stubseid spiller i stor grad unisont med hardingfele mens Tellef Kvifte tidvis spiller en motstemme eller andrestemme på fløyter eller klarinett. Slinkombas representerer således et mellomtrinn på veien mellom fremføringene og arrangementene vi gjerne hører i spelemannslag og den arrangerede folkemusikken som utgis i dag. Der kan vi nok si arrangementene har blitt mer utarbeidet i retning av flere stemmer og en utvidelse av hvilke instrumenter som benyttes." (Skaanes 2008, URL)

Her høyrer Skaanes det same som meg i musikken: at det er Kvifte som stort sett står for andrestemmene.

"Prisen går til unge utøvere som med sikkert grep på den tradisjonelle synge – og spillemåten demonstrerer evner og vilje til nytenking og videreutvikling av vår musikkarv. Platen preges



av en vitalitet og kjærlyghet til stoffet, og dette har overbevist juryen.” (Booklet ”Slinkombas ...og bas igjen, 2008).

Journalist og fotograf Knut Utler har ein blogg der han fortel om bakgrunnen til bandet, noko om sjangerblanding og at Slinkombas ville halde seg til det tradisjonelle og ikkje blande inn andre sjanrar. Gruppa har seld godt til å vere innanfor folkemusikksjangeren, og har no (frå 2008) teke opp samspelet og reiser rundt og opptrer att (Utlar 2008, URL).

I samanhengar der gruppa i dag blir omtala blir dei som regel kalla nyskapande, banebrytande, tradisjonelle, men likevel utfordrarar til konvensjonane, på den tida plata vart gjeven ut. Det verkar som om gruppa står på ein pidestall ein ikkje må rokke ved, for dei er alle utøvarar som i seinare tid har oppnådd stor respekt for musikken sin og har blitt ståande som førebilete og læremeisterar for svært mange nye utøvarar, både med tradisjonelt stoff og i høve til å tenkje nyskapande.

## **Tiriltunga**

Vokaltrioen Tiriltunga starta opp hausten 1983, men idéen tok til å spire allereie vinteren 80/81 då Heidi Løvlund og Gunnlaug Lien Myhr møttest på musikklinja ved Voss Folkehøgskule. Etter lange og harde diskusjonar om gruppenamn, fekk dei professorhjelp av Olav Bø frå Institutt for folkeminnevitenskap, Universitetet i Oslo. Stoffet dei brukte var for det meste henta frå songarane sine eigne heimtrakter; Telemark og Hallingdal (plateomslag til ”Tiriltunga” 1985).

Dei vart nominerte til Spellemannsprisen for debut-LP-en ”Tiriltunga” som kom i 1985. Dei gav ut ”Det æ tungvint fri” i 1992 og i 2003 vart samleplata ”Kåte ungdomsdagar” laga.

Gunnlaug Lien Myhr (1961-) er profesjonell folkedansar og folkemusikar frå Ål i Hallingdal og har arbeidd mest med den vokale folkemusikken frå Hallingdal. På ”Tiriltunga” kvedar ho og spelar hardingfele.

Heidi Løvlund (1961-99) frå Telemark spelte både hardingfele, seljefløyte, langeleik, tussefløyte, sjøfløyte, trekkspel, leirgauk og kveda. Ho turnerte i tillegg til Noreg i Sverige, USA og dei baltiske landa og studerte estisk folkemusikk. Ho var med på å skipe Bø juniorspelemannslag i 1987 og var generelt ei drivkraft og inspirasjonskjelde i

folkemusikkmiljøet i Telemark. Sterkt svekka av kreft fekk ho 1. premie i klassa for fløytespel på Landskappleiken på Kongsberg i 1998. På "Tiriltunga" bidreg ho med song, hardingfele, altblokkfløyte og ukulele.

Kari Lønnestad (1960/-61?) vaks opp i Bø i Telemark utan folkemusikkutøvarar i heimen, men folkemusikkhalvtimen stod på kvar sundag. På 70-talet byrja ho å fatte interesse for folkemusikk. På "Tiriltunga" spelar ho gitar, tussefløyte, munnharpe og kvedar.

Gruppa har mykje trestemt song, og dei seier sjølve at det er Heidi Løvlund (iallefall på "Tiriltunga") som stort sett har gjort utskrivinga av stemmene, medan arrangementa er gjorde i fellesskap (plateomslaget til "Tiriltunga"). Det er på vokalsida dei har vorte mest kjente, då fleirstemt folkesong aldri hadde blitt gjort på denne måten tidlegare. Det var folkemusikken som låg til grunn og ein freista ikkje å strekkje seg etter sound og satsteknikkar frå den kunstmusikalske verda.

Intensjonen med plata og arrangementa var å presentere tradisjonsmusikk frå eigne distrikt på ein ny måte utan at det særmerkte i musikken gjekk tapt. Dei gjekk inn for å ta vare på ein songstil med tonekjensle og særeigne harmoniar m.a. henta frå hardingfele og seljefløyte (Renessanse for langeleiken i Telemark 2000, URL).

### **"Tiriltunga"**

Plata vart spelt inn i Rainbow Studio med lydteknikar Jan Erik Kongshaug og produsent Sven Nyhus. Gunnlaug syng og spelar hardingfele, Kari spelar gitar, tussefløyte, munnharpe og syng og Heidi syng, spelar hardingfele, altblokkfløyte og ukulele. Dei har med seg Håkon Nilsen på bass. Det er Tiriltunga sjølv som har laga alle arrangementa.

### ***Bufarsveinen***

Dette er ei folketone oppteikna i Bø av Gregar Nordbø. Teksten er etter Einar Sveinsson frå Seljord og visa er lett skjemtande.

Det er fløyte som introduserar melodien før eit trestemt vokalparti tek over. Melodien ligg øvst, andrestemmen fyller ut treklangen medan tredjestemmen har funksjon som basstemme. På det neste verset kjem det ein kontrabass med ein jamn bassgong. Etter eit par vers kjem fele inn på melodi, fløyte med ein andrestemme som går både opp og ned, tilpassar seg harmoniane og bassen syter for kontinuitet. Verset etter spelar fløyta melodien og fela

andrestemmen og bassen er med. Folketona avsluttar med tostemt vokal i imitasjon og feleplukking der fela plukkar grunntone og kvint. Det definerar kva toneart ein held seg innanfor, men den opne kvinten gjev friare spelerom til vokalimitasjonen med tanke på intervall og ein treng ikkje take omsyn til harmonisk progresjon på same måten som om ein har ei basslinje som går.

### ***Gommolåtten***

Dette er ein reinlender brukt i Hallingdal. Slåttestevet har dei lært av Oline Berg frå Ål. ”Herad” er eit stadnamn frå Gol, og ”Prikk og ’n Krele” er to karar frå denne grenda. Tiriltunga har pynta noko på teksten.

Dette er eit reint vokalarrangement som startar med to solovers med tilhøyrande tralling før trallinga blir trestemt. Melodien ligg fremst i lydbiletet, med ei overstemme og basstemme som er temmeleg sjølvstendige i rytmen. Dei utfyller slik at stemmene dannar akkordar, og fylgjer ikkje melodien i parallellar, men rettar seg etter akkordprogresjonane som er lagt til grunn.

### ***Aneksreisen***

M.B. Landstad har skrive denne visa til ein folketone frå Bø. Landstad var prest i Seljord, og visa, som egentleg har 81 vers, fortel om ei reiste til Åmotsdal (Ommersdal) kyrkje, ei av anekskyrkjene<sup>26</sup> i Seljord. Det var ikkje spøk å vera prest den gongen! For den lokalkjente er det interessant å merke seg naturskildringane og alle stadnamna i teksten.

Fele introduserar melodien før fyrste verset kjem med vokal som legg seg unisont oppå felemelodien. Deretter kjem det to vers med ei understemme i tillegg. Den er ei blanding av parallellføring av melodien og akkordtoner. I neste vers er det vokal og fløyte på melodien medan fela går over til lengre akkordtonar, og med ein del tostrengsspel fyller den ut endå meir av akkordane.

Det kjem eit lite mellomspel der vokalen tek andrestemma, som stort sett er parallellføring av melodien, og fløyta melodien. Dette går over i to vers der vokalen syng melodien og med akkompagnement av tostemte fløyter. Dette er ei blanding av parallellføringar av melodilinja

---

<sup>26</sup> Anekskyrkjer er underlagt hovudkyrkja (kyrkja i soknet der soknepresten held til), men fungerer som soknekyrkje i sitt sokn. Tidlegare innebar det å vere anekskyrkje at presten (om der var ein) ikkje hadde rett til tiend.

og harmoniske utfyllingar. Det kjem eit lite etterspel som er reprise av mellomspelet. Vokalen set i gong med eit nytt vers og får fylgje av fløyte på melodien. Fela blir med som harmonisk fylgje med hovudsakeleg lange toner og mykje tostrenghet. På dei to neste versa blir fløyta erstatta med fela og ein vokalstemme til fyller ut med parallellføring av melodien kombinert med akkordtoner.

Avslutninga er eit trestemt vokalarrangement med tralling. Det er samansett av melodi, ei basslinje og ein andrestemme som blandar parallellføring av melodien og akkordtoner.

### ***Tjønneblomen***

Dette er ein lyrisk vals, laga av spelemannen Gjermund Haugen frå Notodden. Dette er eit reint a capella-nummer, men utan tekst, berre med tralling.

I byrjinga er ikkje valsetakta så framtrudande. Melodien ligg øvst og andrestemmene har mykje liggjetoner (lite rørsle både i toneendring og rytmikk) som gjev akkordar.

Andrestemmene vekslar i neste runde på åttandedelsrørsler som blir ein kontrast til den rolege introen og sørgjer for variasjon og konstant rørsle. Neste runde vender stemmene attende til melodi med liggjetoner før melodien i siste runde legg seg ned ein oktav i forhold til i starten og lydbiletet blir mørkare.

### ***Kjerringa i barsøl***

Tradisjonell tekst frå Hallingdal, lært etter opptak av Håkon Sataslåtten, Ål. Melodi av Gunnlaug. Her kjem kjerringa fram til gards, der barsølfearinga er i full gang. Ho greier imidlertid å få til litt ekstra liv, kanskje noko meir enn det me er vane med ved dåpsfeiring idag.

Her er det munnharpe og fløyte som startar låten med eit lite forspel. Melodien med tekst får fylgje av ei andrestemme på fløyte og kontrabass som harmonisk og rytmisk fundament. Munnharpa får hovudsakeleg funksjon av å forsterke rytmen med å slå på fjerdedelane. Andrestemmen på fløyta føyar seg inn i harmoniane og har ein del lange toner i byrjinga. Etter som versa går blir fløyta meir med på det rytmiske som skjer i melodien og lagar meir rørsle. Etter tre vers forsvinn munnharpa, men det kjem i tillegg med ein vokal andrestemme. Fyrste runden fylgjer den melodien noko parallelt kombinert med akkordtoner før den andre runden blir ei parallellføring av melodistemmen. Fløyta har heile tida halde fram med andrestemmen sin og bassen held heile vegen kompet i gong.

Låten avsluttar med to vers med bass og vokaltrio. På det fyrste av dei fortset bassen med linja si medan trioen har melodi, ei anna basstemme og ei andrestemme som fyller ut akkordane. På det aller siste verset syng alle tre tekst, men elles er det ein reprise av det føregåande verset.

Det er 18 låter på plata der 7 av dei er heilt reine vokalarrangement og ei låt som har ein kort lyreintro (9). Resten av låtene har diverse samansetningar av instrument. Hovudvekta ligg på vokal (på alle 10 samspelslåtene), fele (6 stk) og bass (6 stk), men fløyta (4 stk) stikk seg og fram i lydbiletet. Gitaren blir nytta som kompeinstrument, så sjølv om den blir nytta på 5 av låtene stikk ikkje den seg fram i lydbiletet.

Seks år etter "Slikombas" kom "Tiriltunga" ut. Dette var ei anna samansetning der vokalharmoniseringane står i fokus sjølv om trioen nyttar instrument på over halvparten av låtene. Det er hardingfele, bass og fløyte som stikk seg mest fram, medan gitaren blir nytta som akkompagnementsinstrument. Dei andre instrumenta (fløyter, munnharpe og gitar) dominerar ikkje, men fyller ut i lydbiletet.

Melodien ligg oftast øverst (ein høyrer som regel ytterstemmene best; diskant og bass), alltid i forgrunnen der den skal presentere budskapet (teksten). Der det er fele og fløyte samstundes bytter dei på rollene med å ha melodi eller andrestemme. Dei varierar óg ved å spele unisont og ikkje alltid saman. Andrestemmene tilpassar seg alltid etter melodien og tek ikkje nokre spesielt sprelske retningar, men fylgjer harmoniseringane som ligg under.

Dei fleste låtene er henta frå tradisjonen, men 3 av spora har Gunnlaug Lien Myhr laga melodien til, og "Pause- og kjenningsignalet" kjent frå NRK, tema i Eivind Groven sin fyrste symfoni, er nok tenkt meir som eit festleg innslag enn som eit døme på folkemusikk.

Grappa tok utgangspunkt i folkemusikken i måten å arrangere på og harmoniseringane var henta frå tonaliteten ein finn i til dømes felespel og seljefløytemusikk. I fleire av låtene er det parti med trestemt vokal. Sjølv om vokalarrangementa er freista gjort med ei folkemusikalsk tonekjensle til grunn er mykje av harmoniseringa funksjonsharmonisk. Ein høyrer imitasjon og parallellføringar (gjerne i ters-, kvart- og sekstavstand til melodien). Dei trestemte partia høyrer utskrivne ut; mykje av det er for komplisert til å improvisere fram.

## Pressa om Tiriltunga

Hallgrim Berg<sup>27</sup> skreiv ei platemelding av "Tiriltunga" i Aftenposten Morgen 23. juni 1986. Han ser på gruppa som eit "interessant innslag i det norske folkemusikkbiletet" (Aftenposten Morgen 23. juni 1986). Han seier at når ein arrangerar og skriv ut stemmer i folkemusikk kan det lett bli stivna framføringar, men meiner at desse utøvarane har ein så spreisk levande tradisjonsbakgrunn at òg puristar kan nyte produktet.

I Aftenposten Morgen 23. januar 1987 skriv Hallgrim Berg ein omtale av dei nominerte til Spellemannsprisen i klassa folkemusikk/gammaldans. Der stiller han spørsmål ved om den solistiske tradisjonen ikkje er god nok for folk, og viser noko misnøye med trenden om at samspel er dominerande (iallefall ved denne prisutdelinga). Han tykkjer likevel dei nominerte platene er "særs vellukka ut frå føresetnadene" (Aftenposten Morgen 23. januar 1987). Om Tiriltunga nemner han at dei har trestemt song, variasjon i instrument og tekstar og så seier han "glad ektheit i framføringane" (Aftenposten Morgen 23. januar 1987). Den siste uttalelsen gjev kjensla av at denne musikken er autentisk. Berg seier og at gruppa på kort tid har "nådd langt ut mot eit breiare publikum" (Aftenposten Morgen 23. januar 1987). Dette seier noko om at sjangeren kanhende ikkje har så stort nedslagsfelt og at desse jentene har gjort noko som har gjort dei likandes for fleire enn berre dei innvigde (er dette meg som driv og tillegg masse meiningar no?).

Rie Bistrup<sup>28</sup> skreiv (Aftenposten Morgen 5. oktober 1987) ein omtale av laurdagsunderhaldninga på NRK fjernsyn. Ho startar med denne innleiinga: "Hva er det motsatte av "hæla i taket" ? "Bånn i bøtta. " Lørdagens norske TVtilbud til seerne var en endeløs rekke av kjedsommeligheter." (Aftenposten Morgen 5. oktober 1987).

Ho slår meg som ein person oppteken av populær underhaldning og i opposisjon til det etablerte og trygge programmet på NRK. Haldningane ho viser, er dei allmenngyldige på denne tida? For lovprisinga Hallgrim Berg kjem med av Tiriltunga skin ikkje gjennom i denne omtalen: "Vi går inn i en ny runde med "Hæla i taket" . Dessverre. Det er ikke morsomt å se amatører danse reinlender og pols og gammelrock. Hverken på Gardermoen eller i Samfundssalen. Det er vel og bra å binde sammen med lur og lokk og trill og trall. Men det

---

<sup>27</sup> Skribent og aktiv folkemusikar mellom anna

<sup>28</sup> Sosietetsjournalist utan meir kunnskap på feltet enn folk flest.

hører hjemme i distriktsprogrammer eller lokalTV. Tiriltunga med trestemt folkesang passer vel best i folkehalvtimen.” (Aftenposten Morgen 5. oktober 1987).

Det har kome eit par platemeldingar av samleplata ”Kåte ungdomsdagar” som vart gjeven ut i 2003. Tore Skaug i Telemarksavisa kallar det eit ”gledelig gjenhør” og musikken for ”folkemusikalsk årgangsvin” (Telemarksavisa 10. februar 2004) medan Andreas Soltvedt høyrer musikken som folkemusikkproduksjonane på 80-talet, men meiner den framleis høyrerest forfriskande fornyande ut (Varden 18. februar 2004).

## **Bukkene Bruse**

Gruppa vart til då dei tre skulle spele på opninga av BI i Sandvika i 1988. Dei skulle eigentleg spele kvar for seg, men arrangøren fekk dei til å opptre saman, noko som fungerte så godt at dei bestemte seg for å fortsetje med det. Det var ifylgje Arve Moen Bergset eit sporadisk samspel, men at alle sette stor pris på det og gjerne ville få det inn i fastare former (Bjørhovde 25.02.1991).

I 1992 vart gruppa plukka ut som OL-musikarar; dei skulle promotere norsk musikk mellom anna i Tyskland, Japan og Canada som eit ledd i reklame for Noreg. Debutplata ”Bukkene Bruse” kom ut i 1993, og februar same året underheldt dei på Spellemannsprisen som årets folkemusikkinnslag.

Samspelet har resultert i 4 plater til; ”Åre” (1995), ”Steinstolen” (1997) (gjeven ut som ”The stone chair” i USA 1999), ”Den fagraste rosa” (2001) (”The loveliest rose” i USA 2002) og liveplata ”Spel” (2004). Bjørn Ole Rasch hadde vore med på fleire av platene som gjestemusikar og vart i 1998 fast medlem på tangentar.

Arve Moen Bergset (1972-) er norsk kvedar, songar, hardingfelespelar og fiolinist. Han er med i Bukkene Bruse, spelar fyrstefiolin i Oslo-filharmonien, har gjeve ut fleire soloalbum og delteke som solist på fleire innspelningar.

Han lærte å spele fele av far sin og dei fyrste songstrofene fekk han frå mor si. Familien flutte til Vinje i Telemark då Arve var fem, og 3 år seinare byrja han å take timar hjå Sondre Bratland. I 1986 gav han ut kassetten ”Litle fuglen” og vart for alvor kjent og publikumsyndling då han 15 år gammal kvad under Spellemannsprisen 1986. Året etter gav

han ut albumet ”Arvesølv”, med tradisjonell folkemusikk. Han vann Spellemannsprisen 1987 i klassa folkemusikk/gammaldans for det.

”Arvesølv” blir kalla tradisjonell folkemusikk, men Arve blir kompa av orkester på ein pling-plong-aktig måte. Er dette eit samarbeidsprosjekt med eit eller anna orkester? Dei er jo med på alle nummera (-eg var liten og –haslebuskane, men siste har med hardingfele i 2.stemme).

Steinar Ofsdal (1948-) er komponist og musikar, hovudsakeleg fløytist. Sidan 1967 har han opptradd på tallause scener i Noreg og store delar av verda. Åleine, med gitarist eller trekkspelar, med visesongar, trio, kvartett, band eller i band. Etter tre toner på blokkfløyte som seksåring og tre valsar på trekkspel som tiåring var det celloen som vart instrumentet hans då han var elleve. Utpå 60-talet vart merksemda retta mot kontrabass og hardingfele samstundes som fløyta vart meir sentral, særleg gjennom tre år som musikkstudent i Salzburg, Austerrike, der konsertblokkfløyta var eit av hans viktigaste fag. I 1970-åra voks ei ny interesse for dei folkelege fløytene her i landet. Steinar var ein av få unge utøvarar som fatta sterk interesse for den gamle sjøfløytetradisjonen og lærte fløytespel av den siste av dei gamle sjøfløytespelemennene, Herleik Stuvstad i Numedal. Speleteknikken og stilen til den norske sjøfløyta fargar Steinar sin spelemåte når han set fingrane på fløyter frå alle kantar av verda, og han understrekar det store fellesskapet i folkemusikken i verda.

Som faglærer i musikk underviste Steinar tidleg på 70-talet i norske skular og på UiO (Steinar, udatert, URL).

Han har vunne Spellemannsprisen 1983 i open klasse for albumet ”Hat trick” og Spellemannsprisen 1989 saman med Per Midtstigen i klassen folkemusikk/gammaldans for ”Sjøfløyta”. I tillegg vann Bukkene Bruse Spellemannsprisen 1993 i klassen barneplate.

Den irske blikkfløytetradisjonen har han lært seg gjennom samarbeid med irske musikarar, spesielt fløytespelaren Micho Russel og sekkepypespelaren Liam O'Flynn. Spel på dizi (kinesisk bambusfløyte) og andre kinesiske fløytetyper lærte Ofsdal i hovudsak av den kjente fløytespelaren Wang Tiechui under sine vitjingar i Kina.

Ofsdal har elles samarbeidd mellom anna med fleire afrikanske og kinesiske musikarar, Sissel Kyrkjebø og Secret Garden. Han har og vore med på mange plateutgjevingar som produsent



(Aksdal, udatert, URL). Som komponist har han levert musikk til teateroppsetjingar, film, radio og fjernsyn. Han har vore med på eit 20-tals plater, der det har vore samspel på dei aller aller fleste av dei (- ”Sjøfløyta”).

Annbjørge Lien, fødd 1971 i Ålesund, er oppvaksen i Mauseidvåg på Sula. Ho spelar fele, hardingfele og nyckelharpe. Ho kjem frå ein musikarfamilien og lærte folkemusikk frå far sin og klassisk musikk på musikkskulen i Ålesund. Seinare tok ho privattimar hjå store spelemenn som Hauk Buen frå Telemark (Annbjørge Lien, URL). Ho vart landskjend gjennom eit portrettprogram på NRK i 1986. Ikkje lenge etter fekk ho platekontrakt med Heilo og gav ut debutalbumet ”Kjellstadslåttar” i 1988. Same året danna ho og Bukkene Bruse med Steinar Ofsdal og Arve Moen Bergset, der og Bjørn Ole Rasch etter kvart vart fast medlem.

På plata ”Kjellstadslåttar” er Audun Skorgen og Knut Hansen med som musikarar. Det er nokre innslag av gammaldans. Slåttane er etter Ivar, Ola og Per Kjellstad. Ho var og med på platene ”Eg er liten eg” (1983) (samleplate med diverse artister; Arve Moen Bergset, Per Sæmund Bjørkum, Inger Marie Lien og Hilde Rudi Bråten) og ”I seierstakt” (1987) (Aage Sogns (gammaldansorkester) med Annbjørge Lien). ”Eg er liten eg” har innslag av kveding og fele unisont, og med fleirstemt song. Annbjørge har sjølv skrive ”Bestefars reinlender” som blir spela på 3 feler, fleirstemt.

I 1989 kom plata ”Annbjørge”. Om plata står det at ho spelar hardingfele, fele og svensk nyckelharpe saman med erfarne musikarar frå ulike miljø. Denne plata er prega av rytmisk og engasjerande samspel. Ho har med seg Asbjørn Løve, Carl Haakon Waadeland, Frode Fjellheim, Gunnar Andreas Berg, Hans Petter Aasen, John Pål Inderberg, Knut Lauritzen og Tore Auen. Denne plata har sounden frå 80-/90-talet (synthlydane, saxofonane).

På plata ”Bukkene Bruse” spelar Annbjørge hardingfele, fele og nyckelharpe, Steinar sjøfløyte, seljefløyte, blikkfløyte, ditze, munnharpe, cello og tangentar og Arve hardingfele, fele og kvedar.

Hardingfela har utkonkurrert (flat-)fela som Noreg sitt nasjonalinstrument, sjølv om store delar av landet har vanleg fele som det dominerande folkemusikkinstrumentet. Den vanlege

fela har ikkje dei særeigenheitane som hardingfela har<sup>29</sup> og framstår meir europeisk. Den norske nasjonalromantikken gjekk ut på å etablere det typisk norske slik at vi kunne samlast som ein nasjon, uavhengig dansk eller svensk kultur. Vi hadde vår eigen eigenart som ingen kunne take frå oss.

Musikken gruppa spelar er tradisjonell folkemusikk i kombinasjon med eigenkomponert musikk innanfor same sjanger. Bjørn Ole Rasch skriv på sida si:

”Their repertoire includes a varied and exciting selection of Norwegian folk music, but also new compositions and music from other Norwegian traditions. The group aims to present the different strands of folk music that that exist in Norway. Although based in local music traditions, the group creates new arrangements that give their music a unique expression. Their musical arrangements explore and deepen the unique traits of the folk music, rather than expanding their music into other genres.” (Bukkene Bruse, URL).

Annbjørg Lien seier at dei ser på musikken sin som godt innafor sjangeren, og slett ikkje trør opp nye vegar. ”(...) men nygammelt er de med på fordi all folkemusikk går i arv fra den ene spillemannen- og kvinnen til den andre. Selv om sporene er opptråkket fra før, har de likevel staket ut sin egen kurs.” (NTBtekst 22.02.1993). Dei ser på musikken sin som ein del av den tradisjonelle folkemusikken, men dei gjer noko nytt med den likevel. Steinar Ofsdal seier i eit intervju i 1991 at dei diskuterar og prøver seg fram til arrangementa ihop (Fuhr 1991).

Annbjørg Lien tykkjer det er viktig å vise for publikum og media at folkemusikken ikkje er eit arkiv- eller museumssystem, men ein levande kultur som er profesjonell og aktiv. Ho meiner musikken blir sett for mykje på ein pedestall med for høge krav til dugleik og at ein skal gjere folkemusikken til ein opphøgd kulturskatt som ikkje kan brukast av alle. Annbjørg ser det som ei utfordring å opne dører for nordmenn inn til sin eigen tradisjon og gjere den normalisert. Ho vil take tak i angsten for å opne desse dørene; både blant dei som står utanfor og dei som står innanfor og ikkje vil opne av frykt for at tradisjonen skal verte utvatna (Johansen 2007, URL). Annbjørg meinte allereie i 1991 at ein måtte slutte å setje folkemusikken i bås med bunad og liknande, det gjer berre at folk distanserar seg frå musikken (Sissel Dahle, Aftenposten Morgen 14.09.1991).

---

<sup>29</sup> Understrengjer, dekorert kropp, perlemor osb.

Steinar Ofsdal: "I De 3 bukkene Bruse legger vi vekt på å være tradisjonstro. Vi tukler ikke med tonalitet og tonefølelse, heller ikke med taktarten. Særpreget ved folkemusikken er nettopp tonesprangene og det rytmiske" (Hilde Bjørhovde 1992). Arve er heller ikke komfortabel med forventninga om å alltid stille i nasjonaldrakt. "Og selvfølgelig stilte han i bunaden.

- Til den anledningen, ja. Men det går an å ha på seg andre ting selv om jeg synger folketoner" (om norske kulturdagar i Wiesbaden i Tyskland) (Bjørhovde 1991).

"Gjennom plate og konserter ønsker Bukkene Bruse å vise bredden i norsk folkemusikk. Her er alt fra sterke slåtter til religiøse folketoner, ballader, lyarslåtter og marsjer.

Det finnes så utrolig mye å ta av, mener de.

Men hvor mye gjør de for gøy, hvor mye er for å spre folkemusikken?

- Skal vi si ca. 91-92 prosent fordi det er gøy . . . De ler.

- Poenget er at vi gjør ting vi får kick på selv. Og så får det bare modnes blant folk. Ifølge Steinar er det ikke snakk om å arrangere musikken på en slik måte at den blir mer "tilgjengelig". På den annen side har de valgt å forsterke det harmoniske og rytmiske. Vi forsterker melodistoffet, for eksempel ved å legge en fløyte på toppen av fela. Men dette er enkle midler. Om vi plukker melodiene fra hverandre og hører på det jeg, Arve og Annbjørg gjør hver for oss, så spiller vi helt vanlig.

- Bortsett fra den personlige tolkningen vi legger i det, tilføyer Arve.

Innenfor døren Steinar føler seg ikke helt ferdig med å forklare dette med norsk folkemusikk og tilgjengelighet: - Norsk folkemusikk, og spesielt mye av slåttemusikken, krever på en måte at man kommer innenfor døren. Man trenger en nøkkel, et minimum av forståelse for hva det dreier seg om. Vi skjønner godt, vi, at alle hardingfeleslåtter kan høres dønn like ut, hvis man ikke på noen måte øyner hvor takten går. Men så - når folk kommer litt innenfor, når de skjønner hva det dreier seg om - så får de helt bakoversveis. Og stadig flere kommer innenfor." (Utløst Aftenposten Morgen 28.02.1993).

### **"Bukkene Bruse"**

Plata vart spelt inn i september 1992. Det er 13 spor med både nyskrivne materiale og tradisjonsstoff. Det var i 1993 Bukkene Bruse gav ut debutplata si. På denne spelar Annbjørg Lien hardingfele, fele og nykkelarpe, Steinar Ofsdal diverse fløyter, munnharpe, cello og tangentar og Arve Moen Bergset hardingfele, fele og kvedar.

### **"Seljefløyel"**

Dette er ein tradisjonell låt etter langeleikspelemannen Ola Brenno. Kanhende er det ein variant av Rotnheims-Knut. Bukkene Bruse har komponert intro. Annbjørg spelar hardingfele, Arve kveder og spelar hardingfele medan Steinar spelar på sjøfløyte, seljefløyte og synth.

Det ligg ein synthbordun heile vegen, med ein fløyteintro oppå. Vokalen og fløyta vekslar på melodien. Fele kjem inn og lagar eit klangteppe. Vokal og fløyte tek melodien medan fele i tillegg til melodi får ein rytmisk funksjon. Neste runde tek vokalen ein andrestemme. Så kjem eit parti der den bordune synthen med fløytemelodi på skapar stemning. Det kjem med vokal laling medan fela spelar melodien.

### ***"Haslebuskane"***

Dette er ein teleslått som Annbjørg spelar i vestlandsform i 37 sekund før ho går over til teletakt. Slåttestev og tralling er i form etter Talleiv Røysland. Steinar spelar sjøfløyte på denne låten og Arve kvedar.

Låten startar med feleslått før fløyta kjem med på melodien. Så tek vokalen over for fløyta, så blir den med att, fela tek rytmisk bordun før den går over til parallell andrestemme. Denne låten er temmeleg tradisjonell.

### ***"Bøn"***

Nykomponert salme i folketonestil av Knut Buen. "Ikkje berre nytt, men atterføding av arv, miljø og andre sine livshistoriar", som Buen sa om låten. Arve kvedar, Annbjørg spelar hardingfele og Steinar trakterar sjøfløyte og synth.

Fele og fløyte byrjar saman på melodi, før fela spelar åleine. Vokalen syng teksten, så kjem fela inn att saman med orgelsynth som spelar akkordprogresjonar. På det neste verset tek fela ein andrestemme medan "orgelet" har harmoniseringa. Neste vers er det fløyte på melodi, fele som byrjar på melodi, men så går over til ein andrestemme, medan det ligg ein "orgelbordun" i botnen. Låten avsluttar med fele og bordun.

### ***"Bruremarsjen etter Fiskestigen"***

Dette er ein bruremarsj etter Hans Fiskestigen frå Ulefoss. Den var heilt ukjent til Halvor Smeland tralla den for Knut Buen. Knut utforma den for hardingfele og lærte den vidare. Fiskestigen var spelemann, kjøkemeistar og ordensvern i gjestebod i Telemark på 1800-talet.

I dette arrangementet kvedar Arve, Annbjørg spelar hardingfele og Steinar sjøfløyte. Det er Steinar som startar låten, før vokalen legg seg på melodien og neste runde kjem fela òg med. Fela spelar dobbeltgrep som gjev eit rikare lydbilete, og så legg endå ei fele seg på ein parallell understemme. Låten framstår som temmeleg tradisjonell.

### ***”Rotnheims-Knut”***

Dette er ein frisk slått om meistardansaren og slosskjempa Knut Andressen Skaga frå Gol i Hallingdal. Han utfordra presten i sitt eige bryllaup i 1840, men soknepresten Kjelstrup avviste utfordringa. Då heiste Knut prestesonen opp etter håret og tok seinare kvelartak på Kjelstrup. Då tok presten tak i Knut og sende han gjennom ei lukka dør så flisene fauk. Rotnheims-Knut tok livet sitt i fengsel på Nes, 42 år gammal. Slåtten har Bukkene Bruse etter tallause kjelder.

Vi høyrer Annbjørg og Arve på hardingfele, sistnemnde med kveding i tillegg og Steinar med sjøfløyta si. Det er fele som startar låten med ein veldig rytmisk funksjon, kan faktisk kalle det eit rytmeostinat, den andre fela på melodi saman med fløyte. Det kjem eit vers med vokal og fele på melodi saman før fløyta legg seg på her og der med svært mykje ornamentikk. Den eine fela tek ein andrestemme før den vender attende til ostinatet. Så kjem eit felemellomspel med fløyte på melodien og rytmeostinatet framleis gåande under, fløyta har feleornamentikken frå veket før og så får den nokre andre innslag òg.

Der det er tekst står vokalen i fokus, elles får alle medlemmene si tid i forgrunnen. Synthen blir mykje brukt til å leggje borduntoner, fargeleggjande klangar eller som harmonisk fylgje. Fløytene vekslar mellom å spele melodi og andrestemme, nett som felene. Sistnemnde har òg moglegheit til å leggje harmoniske føringar gjennom fleirstrengsspel, noko som Bukkene Bruse òg nyttar.

Med unntak av ei låt som kjem frå irsk tradisjon, ei nykomponert salme og ei voggeviser er materialet henta frå norsk tradisjon. Gruppa spelar veka fleire gonger enn tradisjonelt og har sjølve laga mellomspel og førespel på nokre av låtene. Andrestemmene er stort sett parallellføring av melodilinja. Elles er det er mykje bruk av bordun og melodidobling.

Bukkene Bruse varierar måten å arrangere på. Det er låter som har unison vokal og fløyte, medan fela innimellom legg på harmonisk og rytmisk fylgje, noko som gjer at slåtten høyrer veldig tradisjonell og tru mot tradisjonen. Andre låter har parti der den klare rytme kjensla forsvinn, fløyta legg på ”fuglekviser” og vokalen sullar litt og kjensla av pompøs norskdøme gjer seg gjeldande. Eit tredje element er harmoniseringane som synthen legg på. I ”Bøn” har orgelsynthen ein enkel harmonisk gang basert på hovudtreklange (tonika, subdominant og dominant) med innslag av submedianar.

Gruppa forsterkar det harmoniske og rytmiske i melodiane. Det er mykje bruk av ornamentikk, både i fele- og fløytespelet.

Plata framstår for meg som ikkje så veldig komplisert arrangementsmessig sett, men likevel som ei fin plate. Den er ikkje så cheesy som platene med synthakkordane i fleng med Bjørn Ole Rasch er.

Feleriffa som har ei rytmisk rolle og som og fungerer som bordun er ikkje så nyskapande idag, men fungerer veldig fint i desse arrangementa. Slåttane har nok eit veldig tradisjonelt opphav, men Bukkene Bruse har gjort det dei ville med låtene; laga ekstra rundar på veka (er det noko nytt forresten?), lagt inn andrestemmer og harmoniseringar og klangbakgrunnar. Det er forøvrig synthlyden som i størst grad avslørar kva tiår musikken er frå.

Eg vil seie at dette er ei forholdsvis enkel plate, men med gode musikarar som har teke meir omsyn til at musikken skal låte bra enn at dei skal framstå som flinkisar (eller er det det at dei ikkje har hatt kunnskapen til å gjere det meir avansert?). Difor fungerer plata bra idag og.

Det kan virke som om Annbjørg Lien er den det har vore mest interessant å skrive om; det unge hardingfeletalentet som valde å gå sine egne vegar som i media vart oppfatta som opposisjon mot det tradisjonelle folkemusikkmiljøet (noko som truleg stemte, og Annbjørg har vel ikkje i seinare tid uttrykt noko særleg kjensle av tilhøyrsløshet dertil heller). Ho var ung, pen, flink og skulle gjere folkemusikken kul. ”Sjå så kult det er med fele”.

I 1991 starta Ofsdal fjernsynsprogrammet ”Bukkene bruse” med Annbjørg og Arve, men det var visst ikkje noko populært blant sjåarane.

## **Majorstuen**

Medlemmene i Majorstuen møttest gjennom studier på NMH og byrja spele saman som sekstett i 2002. Ragnhild Furebotten er no ute, men den gruppa som spelte inn plata ”Majorstuen” (2003) bestod av seks musikarar med ulike musikalske bakgrunnar som tok med seg ”sin” musikk og framførte den på nye måtar eller komponerte heilt nye slåttar. Samarbeidet har resultert i tre plater til: ”Jorun jogga” (2004), ”Juledrøm” (2006) og ”Skir” (2010).

Synnøve S. Bjørset (1979) frå Jølster i Sogn og Fjordane spelar hardingfele, fele og bratsj. Utdanninga har ho frå NMH, og arbeidar no og som komponist og produsent. Debuten var soloplatå ”RAM” (2001). Ho var med på plata ”Klassisk Kalvik” (2002) og Marylands (2001), eit band ho var med i 1999-2002 (Synnøve S. Bjørset URL).

Ho har gått i lære og henta inspirasjon hjå nokon av dei aller fremste og mest velkjente spelemennene i landet: spesielt Håkon Høgemo frå Årdal i Sogn og Sigmund Eikås frå Jølster i Sunnfjord. Musikken ho spelar kjem i hovudsak frå Vestlandet og Sogn og Fjordane (Skancke-Knutsen 2001, URL).

Bjørset meiner at det må vere lov å ha ei estetisk tilnærming til folkemusikk og, ikkje berre den nasjonalromantiske (Søderlind 2002, URL).

På ”RAM” (2001) er det samspel med gitar på låt nr. 3 (Fresvikjen), den harmoniserar og spelar noko andrestemme, nr. 15 (Danse-Mari) spelar gitaren ein kontrapunktisk andrestemme og noko harmoniseringsfunksjon.

Ho vart tidleg fascinert av klangen i hardingfela. Etterkvart også av slåttane som ho seier er minimalistiske og rå på same tid. Dei er strengt definerte, men likevel er det store variasjonar og mogleg å gå inn i detaljane og knekke kodar.

”Hardingfela har en ru, porøs og fyldig overtonerik klang. Som er veldig forskjellig fra en fiolin. Rå, naken og gjennomsiktig, men på samme tid fyldig.” (Marthe Lein, Nationen - 15.12.2006).

Tove P. Dalbakk er felespelar og cellist frå Rendalen i Østerdalen. Ho har studert på Ole Bull-akademiet.

Ragnhild Furebotten (1979, Saltdal, Nordland) (ute av gruppa no 2009/2010) er komponist og felespelar. Ho har utdanning frå NMH (2000-2004) og HiT (1998-2000). Ho arbeider idag som landsdelsmusikar ved Musikk i Troms og som frilansmusikar. Debutplata var ”Majorstuen”.

I løpet av studiet på NMH var ho på utveksling til Danmark og lærte av den danske spelemannen Harald Haugaard. Ho har arbeidd mykje med å setje seg inn i det nordnorske

slåttematerialet gjennom studier, kursverksemd, konsertar og nordnorsk folkemusikksamling i Tromsø. Ho kjenner tradisjonen sin godt og er ein av få felespelarar frå Nord-Noreg (Skancke-Knutsen 2007, URL).

Ho deltok på ”Klassisk Kalvik” i 2002.

Jorun Marie Rypdal Kvernberg (1979, Fræna i Romsdal) har teke utøvande folkemusikkutdanning ved NmH med fele og hardingfele som hovudinstrument. Ho lever idag som frilans folkemusikar, m.a. i gruppene Tindra og Majorstuen

I 2001 var ho med på Inger Lise Rypdal si plate ”Inger Lise” og i 2002 på Finn Kalvik sin CD ”Klassisk Kalvik”.

Jorun Marie har uvanlege førebilete. Slik som den 86-årige felespelaren Ole Blø (Midsund), som ho laga låta Blø til. Eller bestefaren Peter L. Rypdal (1909-1988) (Tresfjord), som spelte alt frå militærmusikk til springar. På myspace-sida si har ho i tillegg sett opp John Røen (Surnadal) og Ola Kallset (Tingvoll/Surnadal) som førebilete (Kvernberg 2006, URL). Ho kjem frå ein musikkinteressert familie med mange profilerte musikarar (Ola Kvernberg, bror).

Gjermund Larsen (1981, Verdal i Nord-Trøndelag) spelar fele og cello og debuterte som komponist i 2006 (han danna då Gjermund Larsen Trio). Han har vunne mange prisar, m.a. Landskappleiken klasse A - vanleg fele to gonger og fått Kongepokalen. Våren 2008 vart han den fyrste til å avlegge diplomeksamen i folkemusikk på vanleg fele ved NMH. Han spelar til dagleg i Majorstuen, Frigg (etablert 2000), Brødrene Larsen, Ragnhild Furebotten trio, Christian Wallumrød ensemble (frå 2006) og Gjermund Larsen trio (2006-). Som orkestersolist har han spelt med Kringkastingsorkesteret, Trondheim Symfoniorkester og Trondheimsolistene. I tillegg samarbeidar han med musikarar som Sissel Kyrkjebø, Odd Nordstoga, Maj Britt Andersen, Berit Opheim og Gabriel Fliflet (Gjermund Larsen, URL).

Han er son av Geir Egil Larsen, musikar og pedagog, og Maj Brit, pianolærar, som båe er opptekne av folkemusikk. Musikklinje på Inderøy vgs, Ole Bull-akademiet. Han har Hilmar Alexandersen som største førebilete, han lærte mykje på kulturskulen og av samspelet med



broren Einar Olav (Adresseavisen Morgen 09.07.2002). Så gjekk han på folkemusikklinja ved NMH.

I 2002 vann han A-klassen i solo fele som yngste utøvar nokon gong. Kjernererepertoaret hans er slåttar frå Innherad og gjerne i tradisjon etter Hilmar Alexandersen (1903-93) som er eit stort førebilete. Gjermund skreiv musikken til Folkedanstearer si oppsetning av Olaf Liljekrans i 2003. Han har vore med på innspelingane "På kvint og kvart" med Verdal juniorspellemannslag (1998), "Blåin"; tradisjonsmusikk fra Henning (1999), "Frå setervoll til dansargolv" med Tjukke slekta (2000) og "Frigg" (2001) med Frigg. Han har medverka på platene "N'Skogsbylasse i farten igjen", n'Skogsbylasse (1999) og "På tur til Trøndelag", n'Skogsbylasse (2002).

Som førebilete har Gjermund på myspace-sida til Gjermund Larsen Trio sett opp Hilmar Alexandersen, Asbjørn Indahl, Stephane Grappelli, Marc O. Connor, Odd Nordstoga, JPP, Bazar Blå, Jan Johansson, Nickel Creek, Tom Waits, Eric Clapton, Heinrich Ignaz Franz Biber og J.S. Bach (<http://www.myspace.com/gjermundl> 2008).

Allereie våren 1988 var Gjermund og Einar Olav (1979-) med i Steinar Ofsdal sitt barne-TV-program Atte Katte Noa, og i 1991 var dei på sin fyrste turné for Rikskonsertane i lag med foreldra og systera, Ingebjørg (1982-). I tillegg til Hilmar sitt spel, fekk gutane oppleve den mindre kjente slåttospeltradisjonen heime i Verdalen, ein sterk og særmerkt spelestil med eit uvanleg rytmisk dansespel. Repertoaret er og teknisk svært krevjande med mykje posisjonsspel. Gjermund fekk tidleg ein periode som dansespelemann i Bakkans orkester. I "Tjukke slekta" vart det speling i lag med onklar og syskenborn (Einar Olav og Gjermund Larsen: Søttenpassingen URL).

Andreas Ljones (1978, Bergen) spelar i hovudsak folkemusikk frå Gudbrandsdalen og har gått i lære hjå spelemenn som Knut Kjøk, Amund Bjørgen og Rolv Brimi. Han har vunne Landskappleiken fleire gonger i fleire klasser og har vore A-klassing på vanleg fele i 4 år (frå når?). Sidan 1998 har han studert ved NmH med Sven Nyhus, og i 2002 byrja han som fyrste folkemusikar på diplomstudiet der (ferdig 2004). Frå å vere rein folkemusikar har Andreas utvikla seg gjennom arbeid i fleire sjangrar til å bli ein meir eksperimentell musikar med utfolding på fele, hardingfele, seljefløyte og el-fele med ulike prosessorar.

Han byrja spele fele som 5-åring og fram til han var 18 var det tradisjonelt felespel som gjaldt, og fyrste ordentlege oppdraget var under opningsseremonien på Lillehammer-OL i 1994 (Trine Rein feat.: Andreas Ljones 2007, URL).

Han har og studert med Arve Moen Bergset (Borchgrevink 2004, URL). Han nemner òg Amund Bjørgne og Tore Rødølen. Andreas var med å starte Majorstuen i 2000, han er frontfigur i ALB, spelar i Camilla Granlien Band og er muskar og komponist for FRIKAR.

Han synest det er for vanskeleg å pengestønad til prosjekt for nye musikarar. Han meiner at folk som Odd Nordstoga og Annbjørg Lien har bana veg for nye musikkuttrykk.

”-Jeg har vært en del av det tradisjonelle folkemusikkmiljøet i Gudbrandsdalen, og føler at jeg at jeg behersker det tradisjonelle nå. Min generasjon vil endre folkemusikken, sier Ljones, som vil vekk fra det tradisjonelle og nasjonalromantiske.”

”- Det er ikke bunaden og de andre eksterne faktorene som skaper folkemusikken, det er lyden som skal bringe budskapet frem. Bring det til et nytt publikum. Jeg mener at folkemusikken har en plass også på konsertscenene, sier Ljones” (Plassen 2002, URL).

### **”Majorstuen”**

På denne plata spelar Jorun Marie og Ragnhild fele, Andreas og Synnøve fele og bratsj, Gjermund og Tove fele og cello.

### **”Majorstu-x”**

Denne låten er bygd over ”Lundorpen” etter Pål Skogum, men Majorstuen tykte låten måtte få nytt namn då den forandra sag svært mykje frå det opphavlege.

Låten har ein dyster og mørk bassgong med feler i melodi på toppen og feler med andre toner liggjande under. Det blir lagt bordun med melodi på og akkordtoner i andre feler. Bordun har rytmisk funksjon òg. Det blir lagt på ein rarallel understemme, bordun, akkordtoner og melodi. I neste del blir det sett i gong eit ostinat (ulike ostinat hjå dei ulike musikarane), så kjem melodien oppå der att. Så tynnast det ut, det blir lagt på nokre feletoner på toppen her og der (”effektar”), fram til det er basslinja, med harmonisk fylgje av nokre feler, som er att frå ostinatpartiet. Det leggjast noko gnikking oppå her og der, før ein generalpause lagar eit brot. Melodi med harmonisk fylgje av andre feler (utan bass i byrjinga) startar opp att. Så kjem bassen inn med rytmisk bordun før den går over til synkopert bassgong som er avslutninga.

### ***"Busk"***

Dette er ein tradisjonell låt etter Harald Gilland. Dei startar med eit noko mørkt riffintro som modulerar i det melodien kjem inn. Det er eit funky riffostinat med "trist" melodi oppå som oktaverast. Så kjem det ein andrestemme som nesten er eit ostinat før det blir parallell andrestemme. Det kjem eit parti der "bass"ostinatet opphøyrer og strykaren blir med på parallellføring av melodien. Det kjem eit nytt rytmisk ostinat, litt variert frå det førre, meir harmonisk/melodisk variasjon med melodi oppå. Så modulerar låten opp framleis med rytmisk ostinat i botnen. Og så modulerar dei ned att. Då er det melodi og ostinat og motstemme som spelar før dei modulerar opp endå ei gong. Det blir ei ny stemning; meir inneslutta, hovudmelodien er ikkje der, det er motstemmen som blir melodien på ein måte. Låten fader ut så berre ostinatet er igjen.

### ***"Fra Elise"***

Låten er i tradisjon etter Ivar Øverås og Nils Bakke.

Det er ein veldig danserytmisk låt der ei solofele byrjar med introostinat. Det fyllast på med imiterande stemmar, fleire og fleire, til melodien tek over unisont, så grovt og grant. Det ligg brotne, plukka akkordar under, så arallellføring av melodien, 3 eller 4 stemmer. Det går over til plukka feleakkordar med melodi på. Det er ein funky rytme i akkordfelene som kan minne om det Valkyrien Allstars gjer i sine låter. Låten avsluttar med bordun med melodi på.

### ***"Tøger"***

Denne er i tradisjon etter Hans Haugen. Låten startar med ein runde unisone feler. Så blir det lagt på parallelle andre- og tredjestemmer. Det kjem eit mellomparti med rytmisk/melodisk ostinat, medan andre legg på melodilinjor og akkordtoner. Melodien blir spelt med bordun under, grovt og grant. Ein får ei "tutti"kjensle, andrestemme blir òg lagt på. Eit mellomparti med melodi frå byrjinga med orgelpunkt og meir komp frå dei andre instrumenta fører fram til finalen der klimakset er og alle spelar.

### ***"Frenetisk"***

Denne melodien har gruppa etter Peter L. Rypdal. Det er noko salmeaktig over kompet, medan melodien er langsam. Låten byrjar med cellobasslinje, bratsj/felekom og felemelodi, den er veldig stille og neddempa. Så kjem celloen inn med eit kult rytmeomp i basslinja, feler på melodi og feler/bratsj med rytmisk/harmonisk funksjon. Basslinja og melodien dominerar, men det er utfyllande stemmer med, om enn "usynlege". Det kjem ein ny del med

nedadgåande basslinje, meir legato og ein parallell andrestemme. Det blir lagt på ein ny kompedel der felene har eit rytmisk orgelpunkt med ljosare melodi. Cello kastar seg med på basslinje. Det blir ein meir dramatisk del der kompet blir sterkare og dominerar meir. Det blir modulasjonar før melodien blir teken ned att. Den går over til tistemt melodi (parallellføring) før startkompet byrjar att. Det kjem ein skuffande kadens i avslutninga, men så kjem ein hipp hurra-kadens som endar på tonika.

Majorstuen har med seg feler, bratsj og cello i ulike konstellasjonar. Dei let felene take dei øverste stemmene medan bratsj og cello får meir akkompagnements- og bassoppgåver. Med berre strykarar blir lydbiletet temmeleg homogent og det er ikkje så lett å skilje ut mellomstemmene medan melodi, overstemmer og basslinje er det som er lettast å høyre. Mellomstemmene har ofte funksjon som rytmisk riff eller å fylle ut akkordane.

Albumet er basert på omarrangering av slåttar, men det er óg eigenkomposisjonar med. Skilnaden på desse er ikkje frykteleg stor; det er nok mest i melodiføringa ein kan høyre at nokre av slåttane er nyare.

Med seks musikarar er det nok instrument til å late nokre av dei bere melodien, gjeve andre ei bassrolle og resten harmoniske funksjonar eller som effektar. Mellomstemmene er mellom anna parallellføringar av melodien, lange toner, akkordtoner eller ostinat. Det rytmiske drivet er framtrekande, og det er mykje aktiv bogebruk for å framheve dei rytmiske figurane i mellom- og understemmene. Det er mykje parallelle både andre- og tredjestemmer. Elles er det mykje fokus på melodilinja og rytmekompet medan dei andre stemmene lagar harmoniar eller understøttar rytmikken eller har motstemmer som skapar rørsle i frasene. Det er variert bruk av unisont spel, grovt og grant, motstemmer, parallelle andre- og tredjestemmer, ostinat (både melodiøse og rytmiske) og akkordutfyllingar. Eit anna element som óg finst på plata er på låten "Fra Elise" der eit tema bli presentert på fele som så blir imitert av fleire og fleire instrument.

Eit anna element som utmerkar seg ved Majorstuen ut er oppbyggjinga av låtene. Tendensen er å starte forsiktig, enten med eitt eller få instrument som set i gong eit riff eller som introduserar melodien. Deretter er det ei stigning der fleire instrument kjem med, styrkegraden aukar eller melodien blir lagt i eit høgare toneleie. Så tek dei låten ned noko før det kjem eit endå større klimaks. Låtane fadar ut ved å fjerne stemme etter stemme eller gå

ned i styrke. Dei som ikkje avsluttar slik har oftast ei brå, men likevel ikkje nødvendigvis uventa, avslutning.

Det er nokre av medlemmene i Majorstuen som har skaffa seg meir medieomtale enn andre. Tove P. Dalbakk er det særst lite å finne om (i samband med Majorstuen) medan Andreas Ljones og Synnøve Bjørset har nytta mange høve til å skape blest om musikken sin, om det no er musikken til Majorstuen som står i fokus eller andre prosjekt, eller berre seg sjølv som musikar og haldningar til ulike aspekt ved det å vere musikar/folkemusikar. Det framstår for meg som om Majorstuen består av solistar som har det frykteleg moro saman som gruppe, men som og har sine eigne karrierer å promotere. Dei satsar på å leve av musikken. Det har kanhende og noko å seie at dei kjem frå kvar sine delar av landet, og som dyktige musikarar blir dei lyfta ekstra fram i lokalmedia, men treng ikkje konkurrere med kvarandre om merksemda.

Det er definitivt meir omtale å finne om medlemmene i Majorstuen enn dei tidlegare gruppene. Har dette med solistrollene musikarane har i tillegg eller er det større openheit for denne typen musikk i media idag? Eller er desse musikarane berre særst medvitne på å nytte media?

Det står lite konkret om musikken, dei ”spenstige arrangementa” og det ”drivande samspelet” blir nemnde. Knut Utler (Utler 2003) talar om forfriskande musikk som viser unge musikarar godt rotfesta i tradisjonen, men med fornying som eit sentralt element. Han meiner likevel at dei ligg temmeleg nære tradisjonen sett i høve til Gåte til dømes. Det er forøvrig fleire som samanliknar dei med Gåte, kjem det av at dei er unge, kule, og spelar folkemusikk? Og at musikken deira har eit rytmisk driv over seg (det blir nemnd i Klassekampen òg) som fengar fleire enn om det berre var lydarslåttar eller anna lyrisk musikk? Det blir referert til både rockeklubbar og kultursenter som scener for Majorstuen (Pedersen 2003).

”Der Gåte tar folkemusikken inn i rock-formatet, går Majorstuen andre veien: Med utgangspunkt i tradisjonell folkemusikk, henter de inn elementer fra andre sjanger, både rock, jazz og klassisk.” (Pedersen 2003).

I Klassekampen (Klassekampen Morgen 05.03.2003) skriv forfattaren om Gjermund Larsen sin komposisjon ”Rett vest med Eric Øst” og meiner at ein kan høyre påverknad frå frontfigurane i JPP, folkemusikalsk supergruppe kjende for kvervelvindsongane sine som

hyser ein sjeldan melodios og harmonisk virtuositet. Etter det står det ikkje noko meir konkret om musikken, men forfattaren meiner den er "herleg ukonvensjonell" og likar at tradisjonsstoffet blir kledd opp i nye, forfriskande musikalske klede.

## **Sver**

Då gruppa vart danna i 2004 hadde det kome ut svært mange folkemusikkplater i all verdas understilar. Folkemusikken hadde vore med på alle slag prosjekt og fått brynt seg mot alle slags sjangrar. Sver held seg innanfor ein temmeleg tradisjonell spelestil og der til dømes gitaren freistar å etterlikne forsiringane på fela.

Olav Luksengård Mjelva og Leif Ingvar Ranøien hadde spelt saman sidan 2002. Men under eit heftig buskspel i 2004 møtte dei Vidar Skrede for fyrste gong, og dette gav meirsmak og inspirasjon til å inkludere gitar på meir fast basis. 3 år seinare vart Skrede erstatta av Vidar Berge som spelar både gitar, mandola og munnspele. Same året kom plata "Sver" ut på Kvarts. Våren 2008 vart dei to svenskane Anders Hall på fele, bratsj og hardingfele og Jens Linell på perkusjon godkjende som fullverdige medlemmer i bandet, og slik ser bandet ut idag. Ei ny plate er på trappene.

Ordet "sver" er eit uttrykk frå Røros som blir brukt om noko stort og flott eller stautt og heftig. Gruppa har i hovudsak tradisjonsgrunnlaget frå folkemusikken i Røros-området, men hentar og viktige impulsar frå Hallingdal og Hardanger. Dei spelar og mykje eigenkomponert materiale. Sver framhevar det rytmiske og energiske drivet i musikken, og samspelet kan minne noko om irske folkemusikkgrupper.

Dei vil motvirke forestillinga om at folkemusikk er noko ein gammal gubbe sit og gnikkar borte i eit hjørne og vil formidle folkemusikken på nytt vis (Gruppa Sver (...), URL).

I 2006 deltok gruppa i nettsjansen til NRK og i 2007 kom dei til finalen i INTRO-folk.

Leif Ingvar Ranøien (1983) er frå Røros og spelar torader. Han har spelt hjå Tom W. Rustad sidan 1999. Han har hovudsakeleg tradisjonen sin frå Røros, men har og vore innom Hallingdal og Setesdal. Andre lærarar som bør nemnast er Embrik Bergaplass, Jens Nyplass og Gunnar Stubseid.

Som førebilete har han ført opp Väsen, Hoven Droven, Tom W. Rustad, Hallvard T. og Torleiv H. Bjørgum, Tron Westberg, Jens Bypalss, Olav Mjelva, Ale Möller, Jason Newstead, James Hetfield, Embrik Bergaplass, Ozzy, Arild Andersen og Kirsten Bråten Berg (<http://www.myspace.com/leifingvar> 2006).

Han har den norske felemusikken som sitt førebilete. I Sver pressar han grensene for kva som er mogleg å få til på ein torader med halsbrekkande løp og funky basskomp. Han er fanatisk oppteken av at musikken skal svinge. I tillegg til studiene arbeider Leif Ingvar frilans og er ein mykje brukt dansespelemann (Leif Ingvar Ranøien URL).

Olav Luksengård Mjelva (1983) er oppvaksen på Røros og spelar fele, hardingfele og bratsj. Han byrja å spele fele som sjuåring. Rundt 12-13-årsalderen fekk han tilbod om å bli med i eit juniorspelemannslag. Han starta på folkemusikklinja ved Akademiet i Rauland, tok sivilteneste ved arkiv og samla saman med Leif Ingvar Ranøien. Han byrja på Ole Bull-akademiet med Arne Anderdal frå Hemsedal som lærar på hardingfele. Han øvde mykje i lag med Øyvind Brabant (hallingspel), og vart kjent med spelet til Kristian Øvrevollseie frå Hovet (Bjella 2009, URL).

Olav fekk etterkvart lære av Olav Nyhus, Harald Gullikstad og Jens Nyplass.

Vidar Berge er frå Strandebarm i Hardanger og spelar gitar og munnspel.

Han har sett opp mange nolevande og unge folkemusikarar som førebilete på myspace-sida si (mellom anna Leif Ingvar, Olav Mjelva, Aslak Brimi, Hallvard T. Bjørgum, Annbjørg Lien og Ånon Egeland). Det er og musikarar frå andre sjangrar, som til dømes Jan Eggum, Knut Reiersrud, Slash og Joni Mitchell (<http://www.myspace.com/vidarberge> 2006).

Vidar har vore innom mange sjangrar; blues, irsk og rock, men har no landa i folkemusikalsk landskap. Han spelar diverse gitarinstrument med 6 til 12 strengar og nyttar gjerne ulike stemmingar. Han har mange inspirasjonskjelder, men meiner det er medmusikantar som set dei djupaste spora hjå han. Utdanningsmessig har han storfag i musikk frå Høgskulen i Volda, og 2 år frå Rauland, Høgskulen i Telemark (ibid.).

Han spelar på ein måte som nyttar estetikken frå hardingfela. Han har vore med på fleire innspelingar: "HiT og endå lengre", diverse artistar (2002), "Rauland kyrkje 200 år", diverse artistar (2003), "Den store romjulsdraumen", diverse artistar (2005) og "Michaels Butterfly", diverse artistar (2007) i tillegg til "Sver" (2007) (Vidar Berge URL).

Toradaren er forgjengaren til trekkspelet. Den har ulike toner alt ettersom ein dreg belgen inn eller ut, og har eit avgrensa tal basstoner. Ein finn toradaren i ulike stemmingar, G/C og A/D er dei vanlegaste. Instrumentet blir nytta i heile Noreg og har i dei siste åra fått ein renessanse.

Gitar er eit av dei viktigaste instrumenta innanfor sjangrar som til dømes blues, country, flamenco, rock og mykje popmusikk. Fordelen med gitar innanfor folkemusikk er at den kan stemmast som ein vil, og slik sett står muskarane svært fritt til å nytte gitaren og stemminga på dei måtane dei treng/ynskjer (med tanke på andre typar stemming på fela til dømes). Dette ser vi døme på i "Nattsvermaren", der gitaren er stemd i huldrestille som på ei hardingfele.

Sver skriv på heimesida si at musikken deira kjenneteiknast av eit høgt energinivå, tett samspel og kreative og moderne arrangement som tek den norske folkemusikken med til eit nytt og tiltalende uttrykk. Det er eit folkemusikkens "powerband", som leverer eit rytmisk driv og ei speglede som er sterkt medrivande. Dei meiner nok sjølve at dei er eit veldig bra liveband (historia om Sver, URL).

Eg vil seie at musikken er tradisjonell i spelestilen, men noko uvant i norske tilhøve med slåttar på gitar enno. Gitar har ikkje blitt ein inkorporert del av tradisjonen (enno).

Rytmemarkeringane er svært framtrедande og harmoniseringane blandar etter mine øyre trinnvis nedadgåande bassgongar (altså populærmusikalske) med parallelle andrestemmer (fauxbourdon) og funky rytmer (takta er lik, men rytmefraseringane annleis enn dei i slåtten).

### **"Sver"**

Plata vart gjeven ut i 2007, same året som Vidar Berge vart med i gruppa. Dette året kom dei òg til finalen i INTRO-folk, og freista å få så mykje medieomtale som mogleg. Dei ville opp og fram, så då plata kom var ikkje Sver heilt ukjende for publikum.

### ***"Vals etter Jørgen Kverneng"***

Her innleiar toradaren med valsen, så kjem gitaren inn med ein kontrabassaktig sound med ei funky basslinje. Fela blir med på melodien, før toradaren tek over att og fela funkar saman



med gitaren si funky basslinje. Så kjem ein av generalpausene, etter ein runde til går gitaren vekk frå den rytmiske basslinja og tek ei meir legato basslinje som saman med lengre strøk i fela gjev eit nytt inntrykk. Fela får ein sjølvstendig motstemme og gitaren vendar attende til funky basslinje. Toradaren avsluttar med melodiføring.

### ***"Matnø'a/hoppvals etter Steingrim Loe"***

Her er det fele som spelar fyrste runde, på den andre kjem toradaren med ei parallell andrestemme. Neste runde legg gitaren ei borduntone som går over til harmonisering. Deretter legg den ei meir tydeleg basslinje for så å harmonisere att, denne gongen med tydelegare rytmikk. Overgangen frå "Matnø'a" til hoppvalsens liknar svært på "Gåtevisen" av Thorbjørn Egner. Fela startar med melodien, toradar og gitar slengjer seg med på ei blanding av melodi og parallellføring av denne. I tillegg harmoniserar dei. Deretter tek gitaren rolla som rytmisk og harmonisk instrument, medan toradaren spelar melodi med fela. Mot slutten spelar toradaren ein andrestemme, ei blanding av parallellføring av melodien og ei motstemme. Rett før siste takta kjem ein effektiv generalpause.

### ***"Bulldozer"***

Denne har Olav L. Mjelva og Vidar Berge laga. Gitaren startar opp med eit riff, før det kjem med perkusjon som gjev eit endå meir rytmisk preg (kan minne om riverdancerytmar). Fela spelar melodi. Gitaren spelar for det meste harmonisk, elles noko bassgong og noko melodi. Toradar har ei harmonisk og rytmisk rolle. Den spelar i tillegg andrestemme som er blanding av parallellført melodi og motstemme. I denne låten kjem òg ein liten generalpause med. Dei avsluttar med tre bluesaktige akkordar.

### ***"SVER"***

Fela har melodien saman med toradaren. Veldig lyst/pressa/gnålande leie i byrjinga. Gitaren kompar. Fela og gitaren tek andrestemmer mot toradar på melodi, både parallellføringar og motstemmer. Gitaren spelar melodi, bordun, harmoniar og basslinjer i ei salig blanding innimellom. Vidar slår veldig på gitaren i denne låten, og ein kan kalle spelet for perkussiv harmonisering.

Det kjem eit lyrisk mellomparti der fela og toradaren og gitaren set i gong eit ostinat som utviklar seg og der fela legg seg øverst. Så kjem det ein generalpause før ein vender attende til slåtten. Der tek fela og toradaren melodien, gitaren har harmoniseringar som fjernar seg meir og meir frå det forventa og det som vi høyrte dei fyrste rundane.

### ***"Annbjørg"***

Toradaren legg ei borduntone som gitaren spelar ei melodilinje oppå. Mykje klang og svevande rytmisk sett. Noko overtonespeking på gitar og fele. Toradaren sluttar, men den fyrste runden spelar berre gitaren og tek kjensla av bordun sjølv. Så tek fela melodien medan gitaren harmoniserar og fyllar inn med mykje fingerspel. Fela transponerar opp ein oktav. Toradaren kjem inn med ein parallell andrestemme, går over til lange, lyse toner (bordun?). Toradaren tek melodien, og blir kompa av gitaren. Fela legg lange toner, før den tek melodien og toradaren går attende til andrestemma.

På denne låta er gitaren definitivt kompinstrumentet.

Av 15 låter har gruppa skrive 5 sjølv, medan resten er henta frå tradisjonen. Nummer 4, "Prillar-Guri", er ein rein feleslått. Nummer 10, "Nattsvermaren", er ein gitarslått der gitaren hermar etter bordun- og tostreggsspel. Det blir og gjort freistingar på å herme ornamentikken. Nummer 13, "Københavneren", er ein toradarlåt, medan det er samspel på resten av låtane.

Dei er veldig glade i generalpause som førekjem på i allefall 5 spor, og elles nyttar dei og effekten med å diminuere og take slåtten ned før alle kjem med i ein grand finale-omgang.

Dei er flinke til å samspele og dele på det musikalske. Det er ikkje veldig faste roller, dei bytter på å spele melodi, ha harmoniutfyllingar og det rytmiske drivet. Alle har kvart sitt solonummer på plata.

Gitaren har ofte rolle som akkompagnement, men ikkje berre akkordbasert, kanhende tostreggsspel og melodisk utfyllande og. Dessutan er den ofte viktig som eit rytmisk forsterkande element. På solonummeret sitt hermar den stilistiske element frå feletradisjonen, medan på resten av plata spelar Vidar Berge mykje riff av ulike slag, og det er ofte at gitaren får rolla som kompeinstrument, sjølv om den tek mykje av melodistoffet opp i seg.

Toradaren har den fordelen å kunne spele både melodi og akkordar samstundes. Dette, saman med den mjuke klangen og moglegheita for å spele lange uthaldne strekk, gjer at den fyller mange roller og kan brukast til mykje. Både til å spele melodien, som eige akkompagnement, som rytmisk grunnlag, til bordunspel, harmonisk utfylling og som klangteppe. Toradaren kan høyrast solistisk ut eller gli diskre inn bak fela og nesten ikkje leggjast merke til.

Det blir ofte sett på fela si oppgåve å framføre melodien, men på "Sver" må den dele dette med dei andre. Det gjev eit anna lydbilete når eit instrument vi er vande med å høyre i forgrunnen gjer seg meir diskre og heller fyller ut enn å dominere heile tida. Elles har den ein del melodiføring, og parallelle andrestemmer og motstemmer, både sjølvstendige og utfyllande, i tillegg til nokre innslag av lange toner som klangtepper, der den ikkje er "solisten".

Fordi det varierar kva roller instrumenta har, både på plata som heilskap og på kvart enkeltspor, gjev det mange ulike soundar. Ein kunne nok vente at med ei så lita gruppe ville plata etterkvart verte temmeleg monoton, som vi har høyrte så ofte før<sup>30</sup>. Her er det meir enn rollefordelinga som spelar inn, men den har definitivt noko å seie.

Dei skriv i omslaget på CD-plata at arrangementa har blitt utvikla gjennom improvisasjon, eksperimentering og ei leikande innstilling. Det som kjem fram ved lytting til plata er at det er ingen av låtene som har berre ein arrangementsteknikk gjennom heile låten, men gruppa varierar mellom ulike teknikkar.

For å lage andrestemmer, harmoniseringar og elles fyller ut lydbiletet nyttar Sver mange teknikkar på plata si. I høve til andrestemmene er unisont spelt melodi og "grovt og grant"<sup>31</sup> mellom dei enklare, men elles er det både parallellføring i høve til melodistemmen (ters-, kvart- og sekstavstandar), sjølvstendige motstemmer og motstemmer meir bundne til melodien med ei meir utfyllande rolle. Til at bordun tidlegare vart rekna som eit kjenneteikn på folkemusikk er det lite bruk av det på denne plata.

Det rytmiske drivet er, særleg på dei raskare låtane, svært essensielt, noko gruppa og framhevar sjølv, både på heimesidene sine og i intervju. Alle instrumenta eignar seg godt til å markere rytmikk, men er og melodiske og tek heile tida omsyn til det harmoniske. Om ein ser på melodiane er dei temmeleg tradisjonelle, og det synest for meg at etter det rytmiske rettar det musikalske fokuset (medvite eller umedvite?) seg mot desse. Det verkar som om musikken heile tida rettar seg etter melodien, gjennom at instrumenta som ikkje har melodien tek opp mykje melodisk stoff i seg gjennom innslag av parallellføringar og motstemmer.

---

<sup>30</sup> T.d. "Den blide sol" med Sigbjørn Apeland og Berit Opheim (orgel og song)

<sup>31</sup> Melodidobling i oktavavstand

Andrestemmene er ikkje alltid så framtrедande (særleg på torader og gitar), men fungerer meir for å fylle ut lydbiletet enn som melodisk interessant materiale.

Harmonikken i toradaren til tider minner meg om gammaldansmusikk. Gitaren kjem med harmoniske utfyllingar, både frå populærtradisjon og sine egne alternative (folkemusikalske?) progresjonar. Det er ikkje den klassiske funksjonslæra som vert nytta her, sjølv om ein gjennom bassgonger og harmoniske forløp høyrer at harmonikken er influert av populærsjangrar som til dømes blues, men det er likevel ikkje det det er.

Leif Ingvar Ranøien skriv i masteroppgåva si om korleis han delar inn ulike bassteknikkar på toradar (Ranøien 2009:43f).

- 1) Tradisjonelt for- og etterslagskomp/grunnbass-akkordbass-akkordbass der venstre hand har same funksjon som bassgitar og kompgitar har i tradisjonell gammaldansstil. Eit tung basslag (bassgitar) fylgd av to lette slag (gitar).
- 2) ”Hallingdalskomp”: i Hallingdal har ein i springar og laus tradisjonelt halde inne grunnbassen heile tida medan ein har markert taktsalga i i akkordbassen. Om ein spelar i A-dur på ein A-D-toradar, vil bassane klinge A når ein pressar belgen saman og E når ein dreg belgen ut.
- 3) Bordunbass: Det Ranøien kallar ”Hallingdalskomp” blir av og til kalla bordunkomp, men han skiljer mellom desse. Han ser bordun som ei eller fleire toner som ligg over lengre tid, medan ”Hallingdalskompet” heile tida skiftar mellom grunntona og kvinten alt etter om belgen går inn eller ut.
- 4) Melodibass: Når ein kuttar tersen i bassen<sup>32</sup> er det lettare å bruke bassane til å spele ”andrestemmer” og basslinjer i bassen. I tillegg kan ein lage andre akkordar enn det som er vanleg på ein standard toradar utan register i bassen.
- 5) ”Felestillebass”: Her nyttar ein bassane til å etterlikne klanger ein får fram i fela på ulike felestille eller ved tostrengsspel.
- 6) Utan bass: bassen er heilt fråverande.

Ranøien nyttar gjerne både to og tre av desse bassteknikkane i ein og same pols.

---

<sup>32</sup> Dette gjer ein med eit register der ein kan velje kva toner ein vil ha i bassane.

Ein kan late bassen ha same funksjon som ein streng som kling med på fela. På Røros blir det brukt mykje tostrengsspel, gjerne i ters- eller sekstavstand. Leif Ingvar freistar i polsspelet sitt å imitere dette med basshanda si, eller som ein kombinasjon av bass og diskant (Ranøien 2009:45).

Det verkar på meg som om uttalelsane i media om arrangert folkemusikk har byrja å dreie seg meir om musikken og ikkje berre om alle idéane og forestillingane om kva folkemusikk skal vere og kva dette så berømte ”folkemusikkpolitiet”<sup>33</sup> vil seie om saka. Det har sjølv sagt noko å seie kva bakgrunn journalisten/musikkmeldaren har, og kva innsikt vedkomande har i sjangeren. Men generelt sett har musikken stått meir i fokus dei siste åra enn før.

Det er utelukkande positive omtalar av Sver, det er ingen kritikk til måten å arrangere på eller musikken i seg sjølv eller korleis gruppa framstår/ynskjer å framstå.

Dei fleste av plateomtalane opnar med ein introduksjon av kven medlemmene er (namn, instrument og kvar dei kjem frå). Fortsetjinga varierar. Dersom meldarane har noko å seie om musikken, er det avgrensa kva dei får plass til. Elles nemner dei gjerne noko om kva låtar dei likar best eller kva som kjenneteiknar nokre av dei, her eit døme som gjer bae delar:

”Mine personlige favoritter er «Vals etter Jørgen Kverneng» med sin noe spesielle valsetakt, den – bokstavelig talt – medrivende Mjelva-komposisjonen «Bulldozer» og den gromme polsen «Københavneren». Annbjørg Lien bør også være stolt over å få en hyllest som avsluttende «Annbjørg»” (Stiga 2008, URL)

Det er og plateomtalar der informasjon frå platecoveret blir omformulert, og så får plata eit terningkast og gruppa ei eller anna lykke til på ferda-utsegn.

Det er ikkje ofte at det blir sagt så mykje om den konkrete musikken, men blir ofte påpeika at Sver har ”en leken tilnærming og fantasifulle arrangement” (Bergens Tidende 16.04.2008), noko dei sjølve og meiner på heimesida si (Historia om Sver URL). (Er det berre ei ”avskrift” av det som står på heimesidene til Sver, og dermed ikkje så sjølvstendige omtalar/uttalelsar likevel, men berre fordi meldaren ikkje heilt veit kva han skal skrive, så kopierar han?) Elles blir det og ofte henvist til rotfestet musikken har i tradisjonen, men korleis dei likevel bryt

---

<sup>33</sup> Nøyaktig kven dette ”folkemusikkpolitiet” er, kjem ikkje klart fram, men det framstår for meg som ei abstrakt nemning, nytta som eit samlebegrep om dei kritiske holdningane som kjem fram gjennom medier o.l.

med/er nyskapande i høve til denne; ”De er på mange måter tro mot tradisjonsmusikken, samtidig som arrangementene er friske og innimellom uventede” (Stiga 2008, URL)”Også de nye låtene er basert på tradisjonen. Humoren og evnen til å gjøre uventede grep med musikken er en styrke.” (Bergens Tidende 16.04.2008).

I avisa Østlendingen blir det skrive at dei spelar leikent og improvisatorisk, med avanserte rytmer og gode kontrastar. Dei er gode instrumentalistar og samstundes sterke i kreativitet og fantasi (Hovensjø, URL). Altså ein kombinasjon av generelle karakteristikkar og personlege meiningar om kvaliteten på musikken, ein tendens som viser seg i fleire omtalar.

Ein omtale av gruppa som seier noko meir om musikken: ”Med store innslag av rørosmusikk i sitt reportoar, ispedd improviseringsinspirerte Hallingdalstoner skulle man kanskje tro at vi i stor grad snakker om ganske så tradisjonsrik folkemusikk. Men Sver gjør noe mer enn bare å spille tradisjonell folkemusikk, sjøl om reportaret er hentet fra den kanten. De vektlegger mer enn gjerne det rytmiske og energiske drivet i folkemusikken, og framføringsmessig leder de tre kanskje tankene mot iske (sic) folkemusikkgrupper.” (Gruppa Sver (...), URL).

I dansk presse blir det nemnt at arrangementa oppstår gjennom improvisasjon og eksperimentering. Elles er det personlege meiningar om kva innstilling musikarane har til musikken og at det er dyktige musikarar ein har med å gjere<sup>34</sup>. I det svenske bladet Lira blir det påpeika at musikken lånar element frå blues og rock. Arrangementa er meir moderne enn kva dei fleste folkemusikkgrupper plar å gjere dei, ikkje berre i sine eigne låter, men og i den tradisjonelle folkemusikken<sup>35</sup>.

I ei pressemelding frå Rikskonsertane om INTRO-folk står det ”Sver har en god blanding av tradisjonelle og eksperimentelle arrangement i sin framføring, framhever juryen” (Sver til finalen i INTRO-folk, URL), ei ytring som ikkje seier noko om korleis musikken faktisk er, men berre korleis juryen oppfattar den i høve til sine forventningar og definisjonar av kva som

---

<sup>34</sup>”Alle arrangementer er blevet til gennem improvisation og eksperimenteren, og trioen må være drevet af nysgerrighed: Hvor langt kan vi gå, uden at gå for langt? Det er ikke noget problem, de tre musikere har fuldstændig styr på instrumenter og virkemidler. Der er dog en anelse macho eller drengerøv over de musikalske attituder” (Dahl 2008, URL).

<sup>35</sup>”På skivan leks det fritt med blues- og rocklån och arrangemangen är modernare än vad de flesta folkmusikgrupper brukar göra dem, inte bara i de egna låtarna utan även i den större delen traditionell spelmansmusik från Hallingdal, Røros och Ringebu.” (Jacobson 2008, URL)

er tradisjonelt og ikkje. ”De understreker også at gruppen har en meget god formidlingsevne, de er meget samspilte, og byr samtidig på gode enkeltprestasjoner. Framføringen deres er preget av mye humor og lekenhet, og gruppen har en ambisiøs tilnærming til musikken” (Sver til finalen i INTRO-folk URL). Dette syner kva som har blitt vektlagt og at det finst uskrivne reglar om kva som er bra og korleis musikken iallefall ikkje skal vere, sjølv om det sjeldan blir konkretisert kva som gjer at den fell utanfor.

Det ser ut til å vere mange parametrar og definisjonar og forståingar som er implisitte, ikkje definerte og avklarte med reine ord, slik at misforståingar lett kan forekome. Ein veit ikkje om ein legg det same i uttrykka og har dermed ulike plattformer utan at ein er klar over det. Om eg har vokse opp i Telemark med hardingfelemusikken derifrå vil det mest sannsynleg vere det eg tenkjer på når vi talar om tradisjonell folkemusikk. Dersom eg samtalar med ein som har toradermusikk frå Hallingdal som sin hovudmusikalske referanse vil vi ikkje forstå det same med tradisjonell.

Det er mykje som blir skrive i pressa som indikerar kva forfattarane meiner om at folkemusikk burde vere. Det er ikkje alltid det blir sagt med reine ord, men holdningar skin likevel igjennom. Overskrifter som ”Livlig behandling av tradisjonsmusikk” (Bergens tidende 16.04.2008) gjev inntrykk av at noko positivt er gjort med musikken. Andre ytringar som at Sver ”(...) bringer folkemusikken inn i vår tid uten å ødelegge det minste av tradisjonene” (Hovensjø, URL) viser og ei holdning om at det gruppa gjer med musikken er av ein positiv art, der dei samstundes med å vidareføre tradisjonen oppdaterar musikken så den passar inn i dagens musikkbilete (kva no det vil seie). Dette ser ut til å vere trenden i omtalane av Sver, og det gjev inntrykk av meldarar som enten har eit syn på folkemusikk som noko musealt og stillestående, noko som kan kome av for lite kunnskap om sjangeren, eller at musikken faktisk er så bra at folk ikkje har anna enn godord å kome med.

”(...) og sammen utgjør denne trio en et frisk og spennende pust i den norske folkemusikkmiljøet” (Gruppa Sver (...), URL).

Ein omtale som: ”Gruppa Sver kler tradisjonsmusikken i ny drakt, og bør få mesterbrev som musikalske skreddere.” (Gruppa Sver (...), URL) seier ikkje direkte om kva forfattaren av teksten har av meiningar om korleis musikken utviklar seg, men den seier at musikanerane er gode til å lage arrangement som passar melodiane. Den er likevel eit bidrag til det positive synet på arrangering av folkemusikk.

Eit anna trekk som ser ut til å gjere seg meir gjeldande no er at musikarane tenkjer på seg sjølve fyrst og fremst som musikarar, ikkje hovudsakleg som kulturberarar. Dette er òg noko som viser seg i omtalane av samspelsgrupper, både i at det blir konkret sagt om musikarane, og i fleire intervju blir det sett fokus på korleis dei oppfattar seg sjølve som musikarar, ikkje nødvendigvis så mykje om korleis dei oppfattar seg sjølve som tradisjons- og ideologiberarar. ”De (John Ole Morken og Olav L. Mjelva, min merknad) tilhører folkemusikkgenerasjonen som setter de gamle slåttene inn i nye sammenhenger uten å blunke, og definerer seg mer som musikere enn folkemusikere.” (Adresseavisen 27.09.2008).

Det er mange nasjonalromantiske bilete og metaforar og ordspel som blir dregne inn, og gjev ein peikepinn om at mange holdningar til folkemusikk som noko ”typisk norsk” og ”ekte” florerar. Dette er truleg blant meldarar som ikkje har fyrstehandsforhold til musikken. Om ein er inne i miljøet veit ein at det finst ulike estetiske syn, men det er ovanfor utanforståande ein ofte kjenner det naudsynt å poengtere at ein og er musikal, ikkje berre ein museumsrekvisitt.

”(…) (Grappa) er nemlig svært bevisst på å formidle folkemusikken på et nytt vis.  
- Vi ønsker å nå et bredt publikum med musikken vår og vil gjerne motvirke forestillingen om at folkemusikk helst er en gubbe som sitter og gnikker på ei hardingfele i en krok,” seier Olav (Grappa Sver (...), URL).

Folkemusikken er dessutan omgjeve med mengder av mystikk. Ei dansk side skriv: ”Fælles for dem alle er den "nordiske magi", der kan få det til at rykke i krop og sjæl” (om Sver, Väsen og Annbjørg Lien) (Dahl 2008, URL). Dette kan henge i hop med idéen om folkemusikk og ”folket” (altså bøndene) som uskiljelege frå naturen. Menneska blir sterkt farga av naturen dei bur i og personlegdomen deira likeeins (gjev døme). Musikken deira spring dermed direkte ut frå naturen og er slik sett eit naturmysterium like mykje, om ikkje meir, som stjerneskot, lyn og torden.

Gruppemedlemmene i Sver har ikkje uttalt seg noko særleg til pressa om den konkrete musikken. Det skin gjennom at dei plasserar seg sjølve i folkemusikksjangeren, og Leif Ingvar seier i eit intervju at den neste CD-en deira vil ha endå større innslag av andre stilartar enn det ”Sver” hadde<sup>36</sup> i tillegg til folkemusikken (Arbeidets Rett 31.07.2009).

---

<sup>36</sup> ”– Det vil være folkemusikk i bunn på neste CD også, arrangert med innslag av andre stilarter i enda større grad enn på forrige innspilling, forteller Leif Ingvar.” (Arbeidets Rett 31.07.2009).



Vidar seier i eit intervju med Leiv Solberg at felene ligg veldig i øvre diskanten og at gitaren (saman med perkusjon) skal støtte dei andre instrumenta<sup>37</sup>. Med andre ord at gitaren ofte har ein rytmisk og harmonisk funksjon. Han har ekstra tjukke basstrengjer på gitaren, noko som gjer at han kan køyre tunge basslinjer og elles mykje rytme (Folkemusikktimen 01.11.2009).

Olav meiner at gruppa ikkje tek omsyn til forventningane om korleis musikken skal høyrast ut etter at dei har arrangert den. Dei vil lage musikk slik dei føler for det, men er klar over at dei musikalske referansane dei har mykje å seie for korleis musikken deira blir høyrande ut til slutt. I eit intervju med det svenske musikkmagasinet Lira går Olav inn på dette: ”- Vi tänker inte så mycket folkmusik, inte så mycket en specifik genre. Vi blandar in sånt som vi känner för, Vidar är ju gammal bluesgitarrist och jag har spelat det meste på fiol, förklarar Olav soundet” (Jacobson 2008, URL).

Sver har sagt meir om folkemusikken i det dei gjer enn kva dei faktisk gjer. Det er kanhende fordi dei er så inne i musikken sjølva at dei gløymer at ikkje alle klarar å høyre på eiga hand kva det er som skjer. Det kan og hende at dei ikkje tykkjer det er viktigast at folk skjønar kva dei gjer, men at dei likar det dei høyrer. Det er heller ikkje lett å seie noko om kva musikk er, det er enklare å seie noko om alt det omkringliggjande.

Sver freistar å distansere seg frå det å vere folkemusikarar; dei vil musisere: ”- Jeg vil ikke at folkemusikk skal være annerledes enn andre sjangere. Det skal være musikk, ikke en pakke du leverer. Når jeg arrangerer og lager musikk for Sver tenker jeg ikke at det er folkemusikk jeg lager. Men den ballasten jeg har, blir selvfølgelig med inn i musikken, mener Olav Luksengård Mjelva” (Adresseavisen 27.09.2008). I dette intervjuet seier Olav òg at han vil bruke bunaden fordi det er eit fint plagg, ikkje fordi han spelar folkemusikk. Han meiner at dei ikkje har noko med kvarandre å gjere ein gong. Gjennom Olav sine utsegn får ein kjensla av at det er viktig for Sver å distansere seg frå det å vere folkemusikar. Om det er på grunn av ideologisk ballast eller om folkemusikk ofte blir forbunde med noko traust og umoderne at han heller ynskjer å vere berre musikar er ikkje heilt tydeleg.

”- Det er å bare å innse at det er et lite miljø, og at folk flest ikke vet hva denne musikken dreier seg om. De tenker gammeldans. Når jeg treffer rockere har jeg ikke lyst til å si at jeg er folkemusiker. Det er noe i underbevisstheten som gjør at jeg føler meg litt underlegen, sier Olav” (Adresseavisen 27.09.2008).

---

<sup>37</sup> Sver anno 2008, ikkje same ensemblet som eg talar om i denne oppgåva.

## **Utviklinga av samspelet**

Alle gruppene har tenkt på seg sjølve som folkemusikarar og vorte definerte (om ikkje umiddelbart, så i alle fall etter debatt og reforhandlingar av grenser) som folkemusikk. Alle debutplatene er sjølvtitulerte. Gruppene har gjeve ut fleire plater, noko som tyder på popularitet blant publikum. Om ein ikkje kan tolke det som plassering innanfor folkemusikksjangeren, så er det uansett aksept for det musikalske uttrykket dei har.

## **Instrument**

Instrumenteringa varierar, frå Slinkombas som nyttar tradisjonelle instrument som hardingfele og fløyte til Bukkene Bruse som brukar både hardingfeler, fløyter og synth i tillegg til vokal for bae gruppene. Tiriltunga blir stadig vekk referert til som vokaltrio, endå om dei har både hardingfele, fløyter, kontrabass og munnharpe med i tillegg. Det er nok fordi at det er vokallarrangementa som i fyrste rekke stikk seg ut, medan instrumenta ofte får akkompagnerande roller eller basstemmer. Majorstuen har med feler i hopetal, bratsj og cello medan Sver har fele, toradar og gitar.

## **Roller**

Sver er flinke til å bytte på rollene mellom instrumenta. For Slinkombas, Tiriltunga og Bukkene Bruse som har vokal med er tekstene viktige, og der det er tekst blir den sunge på melodien. Hå Slinkombas er det som oftast vokalen og fløyta som tek seg av andrestemmene. Tiriltunga let fløyte og fele veksle på andrestemmene, medan dei trestemte partia har som regel melodi øvst, ei harmonisk utfyllande andrestemme og enten fyller tredjestemma funksjonen som basslinje eller harmonisk materiale.

## **Trad.låtar/eigenkomposisjonar**

Slinkombas er den einaste av gruppene eg har valt meg ut som ikkje har eigenkomponerte låtar på plata si. Dei seinare gruppene har alle komponert sine egne verk, då i folkemusikalsk stil. Det blir vanlegare og vanlegare å skrive låtar sjølv, og som Andreas Ljones seier i eit intervju så får gruppa meir pengar dersom dei skriv musikken sin sjølv. "Majorstuen" er basert på omarrangerte slåttar, noko som gjorde at 75 % av inntektene frå radiospeling frå dette albumet vart omfordelt i TONO-systemet som programlause middel, og berre 25 % gjekk til Majorstuen sjølve. Dette gjorde at dei på seinare plater i endå større grad valde å komponere "folkemusikk-aktig musikk" sjølve. Ljones meiner denne praksisen fører til at dei profesjonelle lagar meir nytt stoff og at amatørane får hovudansvaret for vidareføringa av det

gamle. Det ser han likevel som noko positivt fordi eit slikt system stimulerar til nyskaping og nye komposisjonar (Johansen 2006, URL).

### **Musikalske komponentar**

Innunder her tek eg med dei elementa som har ei rytmisk eller harmonisk rolle, andre- og tredjestemmer, bordunbruk og andre komponentar som har ein viktig funksjon i arrangementa. Altså dei elementa som er viktige for arrangementet, men som ikkje er melodien.

Alle gruppene nyttar ulike teknikkar i arrangementa sine. Den enklaste forma som er unisont spel finn ein hjå alle saman. Den meir avanserte forma for lik melodiføring, grovt og grant, høyrer ein hjå Slinkombas, Majorstuen og Sver. Alle gruppene nyttar parallellføring av melodien, i ulike intervallavstandar. Dette er den av teknikane Bukkene Bruse brukar mest, men òg Majorstuen og Tiriltunga (sistnemnde særleg i vokalarrangementa) brukar mykje parallellføring av både andre- og tredjestemmer. Effekten av slike parallellar er at dei understrekar og forsterkar melodien, samstundes som dei ikkje forstyrrar den melodiske gongen i og med at konturane til melodien blir fylgd (Tveit 1984:27). Dette kan i lengda bli svært einsformig, og gruppene nyttar i ulik grad sjølvstendige motstemmer for å motverke kjensla av stillstand. Majorstuen nyttar motstemmer fleire stader for å skape rørsle i frasene, og det gjer dei på den måten at der melodien ligg stille har eit anna instrument rørsle i si stemme for å skape liv og framdrift. Det same ser ein hjå Tiriltunga i den eine runden på ”Tjønneblomen”; at andrestemmene flytter seg ulikt slik at ein heile tida får åttandedelar som går.

Ein teknikk som berre Tiriltunga og Majorstuen har nytta seg av er imitasjon. På ”Bufarsveinen” har Tiriltunga tostemt kanon, den strengaste forma for imitasjon. I kanon fylgjer dei ulike innsatsane melodien slavisk i motsetnad til mellom anna fuge, der temaet blir presentert i dei ulike stemmene, men kan tilpassast for å stemme med akkordprogresjonane som ligg i botnen. Majorstuen startar låten ”Fra Elise” med imitasjon av eit introriff som så går over i unison melodi. Effekten av denne er meir som eit slags ostinatriff enn ei melodilinje som repeterast.

Bruken av fleistrengsspel utmerkar seg hjå Slinkombas og til dels Sver. Sver er avhengige av å gjere lydbiletet feitare med dei tre instrumenta dei har og dette er ein måte å få det til på.

Stubseid og Bjørgum frå Slinkombas kjem frå ein hardingfeletradisjon der det er mykje tostregsspel, og tek det med seg inn i samspelet.

Eit element som bordun kunne ein kanhende reikne med ville førekome hyppig, i og med at det er eit trekk som ofte blir nemnd som kjenneteikn på norsk folkemusikk. Bordunspel er ei nemning som inneber at ein stryk på ein laus streng i tillegg til den strengen som ber melodien. Dette er svært vanleg på hardingfele; den flate stolen gjer at det ligg spesielt godt til rette for slikt spel. Om ein ser på musikkstykkje særleg frå nasjonalromantikken som skal herme ei ”norsk tone” blir det ofte nytta bordun. Til dømes i Edvard Grieg sitt lyriske stykke ”Norsk melodi” (op. 12, nr.6) ligg det ein open kvint under melodien mellom anna dei fyrste åtte taktene. Denne dobbelbordunen må slåast an på nytt då tonene døyrt ut etterkvart på piano, men gjev likevel ein tilsvarende effekt av understrengjene på hardingfela. Bukkene Bruse er den gruppa som mest tydeleg gjer bruk av bordun, då mest i synthkompet. Den har fordelene med at tonene varar så lenge som du held tangentane nede utan å måtte setje an tonene på nytt.

Bukkene Bruse gjer i tillegg mykje bruk av akkordar i synthkompet. Majorstuen baserar størstedelen av stemmeføringane på akkordprogresjonar og den harmoniske utviklinga. Sver har toradaren og gitaren som er typiske akkordinstrument slik at det naturleg å take omsyn til det. Sver tilpassar harmoniseringane etter toradaren som har noko avgrensa moglegheiter, men om ein spelar utan ters blir valfridomen med tanke på harmoniseringane større. Dei gjer grep for å motverke berre akkordtenkjing ved å late toradaren spele kun melodilinje, fjerne tersen i akkordane og gitaren etterlikne tostregsspel. Gruppa legg klangtepper innimellom som melodien kan leike seg oppå. Synthen hjå Bukkene Bruse gjer det same, medan dei andre gruppene held seg stort sett til harmoniske progresjonar.

### **Andre element**

Noko som utmerkar seg med Majorstuen er oppbyggjinga dei har på låtene. Tendensen er å starte forsiktig, enten med få instrument som suksessivt aukar i tal som set i gong med eit riff eller introduserar melodien. Det skjer ei stigning i låtene, i intensitet eller toneleie eller tal instrument før låten går noko ned att før nok ei stigning og klimaks. Dette er veldig korrekt oppbyggjing dersom ein tenkjer seg at låter skal introdusere eit element om gongen, med ei gradvis oppbyggjing som resulterer i eit høgdepunkt og med ein kortare outro av eit eller anna slag. Sver nyttar òg effekten med å diminuere og take slåttene ned før alle tre blir med på

finaleomgangen. Sver er elles glade i generalpauser som finst på fem av spora på plata, eit verkemiddel som er effektivt for å vekke merksemda til lyttaren.

Majorstuen tek i bruk ostinat, både rytmiske og melodiose. I ”Majorstu-x” blir fleire ostinatstemmer gradvis lagt oppå kvarandre før melodien til slutt blir lagt oppå. Ingen av dei andre gruppene har figurar som så tydeleg går att.

## **Endringar av innhaldet i stiloppfatninga**

Samspel på den måten Slinkombas gjorde det då dei starta opp var noko nytt for samtida. Det same gjeld Tiriltunga med sine vokalarrangement, Bukkene Bruse med bruk av synth som harmonisk forsterkande element og Majorstuen med sine avanserte andrestemmer. Sver kom med plata si i ei tid då det allereie fanst liknande grupper, og skilde seg dermed ikkje ut på same måten. Gruppene eg har med i denne oppgåva er likevel temmeleg tradisjonelle med tanke på instrumentering og repertoar og spelestil. Dei definerar seg sjølve som folkemusikarar og blir utan stor diskusjon plasserte innanfor sjangeren av folkemusikkmiljøet òg.

Om ein ser på dei musikalske verkemidla, så har utvalet av kva element som blir akseptert auka. Medan Slinkombas sette i gong med ei ny form for ensemble (to hardingfeler, fløyte og vokal) og la på andrestemmer som ikkje var i tråd med den solistiske tradisjonen er dette element som idag heilt naturleg blir integrert i sjangeren. I dag blir ikkje instrumentering sett på som eit kriterium for å bli definert som folkemusikk. Den generelle oppfatninga er at spelestilen har meir å seie for sjangertilhøyrse enn kva instrument ein spelar på; ein klassisk fiolinist som spelar ei folketone vil ikkje nødvendigvis klassifiserast som folkemusikk då han manglar vendingane, strøkteknikken, ornamentikken, kjennskap til rytmikken og kanhende frasingane som gjev folketona den stilen den skal ha for å hamne innanfor stilen. Ein opererar ut ifrå at utøvaren må kjenne, og meistre, dei musikalske kodane for å bli klassifisert som ein dyktig folkemusikar. I Sverige har ein fått eigne tradisjonar for korleis ein skal spele gitar på ein folkemusikalsk måte, medan vi i Noreg er på veg dit.

Det har i større grad blitt akseptert å skrive eigne låtar og kalle det folkemusikk.

Nykomponering har sjølvstund funne stad til alle tider, men i nasjonalromantikken og fram til våre dagar har det eldste materialet vorte sett på som mest ”autentisk” eller ”naturleg”, og

som vi ser, så hadde Slinkombas berre tradisjonelt materiale med på plata, medan det på dei siste platene til Majorstuen er sjølvkomponerte låter som dominerar. Dette kjem ifylgje Andreas Ljones av at gruppa tener meir på å skrive musikken sjølv. ”Majorstuen” er basert på omarrangerte slåttar, noko som gjorde at 75 % av inntektene frå radiospeling frå dette albumet vart omfordelt i TONO-systemet som programlause middel, og berre 25 % gjekk til Majorstuen. Dette førte igjen til at dei på seinare plater i endå større grad valde å komponere ”folkemusikk-aktig musikk” sjølve. Ljones meiner denne praksisen fører til at dei profesjonelle lagar meir nytt stoff og at amatørane får hovudansvaret for vidareføringa av det gamle. Det ser han likevel som noko positivt fordi eit slikt system stimulerar til nyskaping og nye komposisjonar (Johansen 2006, URL).

Sjølv om måten å skrive andrestemmer på har endra seg, er det mindre endringar å finne enn eg hadde venta. Det er mykje parallellføring av melodien i akkompagnementstemmene, alle nyttar fleire teknikkar, og alle gruppene varierar på rollefordelinga. Men Slinkombas er temmeleg enkle i samspelet med sitt unisone spel, andrestemmer i tersavstand til melodien før dei vender attende til melodien samanlikna med Majorstuen som har fleire og meir avanserte andrestemmer og fleirstemmige ostinat (noko som er krevjande å få til å fungere ordentleg).

I folkemusikken har alltid rytmikken og takta vore viktig, men dette er eit element som ser ut til å spele ei stadig meir framtrедande rolle, særleg om ein høyrar på Majorstuen og Sver. Sver har etter fyrste plateutgjevinga fått med seg perkusjon, noko som forsterkar det rytmiske elementet. Vidar Berge seier i Folkemusikktimen at gitaren saman med perkusjon skal støtte dei andre instrumenta (feler og bratsj) som ligg i øvre diskant. Han har ekstra tjukke basstrengjer på gitaren, noko som gjer at han kan spele tyngre basslinjer (Folkemusikktimen 01.11.2009). Majorstuen nyttar cello for å få basseffekt, Tiriltunga har kontrabass med på enkelte av spora, medan Bukkene Bruse brukar synth til å leggje bordun og klangteppe som gjev noko av same effekten, som eit tyngre akkompagnement. Dette tyder på ein tendens til å markere rytmikken meir. Ei slik tydeleggjering av rytmikken gjere det lettare å orientere seg i musikken, òg om ein ikkje har god kjennskap til kodane i folkemusikk.

Musikarane sjølve har ynskt å spele musikk, gjerne utfordre stilgrensene, men ikkje hovudsakleg for å revolusjonere stilen eller lage nye konvensjonar. Etter å ha oppnådd eit visst nivå og spelt tilstrekkeleg mykje vil dei fleste kjenne ei trong etter å sjå kor langt ein kan gå i sitt musikalske uttrykk, men framleis oppretthalde sin musikalske integritet. Dette ser ein

i alle sjangrar. I omtalar av folkemusikkgrupper i pressa har det tidlegare vore vanlegare å referere til gruppene som opponentar til det tradisjonelle folkemusikkmiljøet, medan det i dag er meir fokus på å referere musikken som ei estetisk eining, med kvalitetsvurderingar av musikken i seg sjølv. Dette er ikkje ein konsekvent, men varierar frå skribent til skribent, alt etter kva syn dei sjølve har på folkemusikkmiljøet. Dei som står utanfor opplever det ofte som at det finst eit styrande organ som seier kva som er rett og gale, medan dei som er i miljøet oftare ser det meir som enkeltindivid med høglytte meiningar, men ikkje nødvendigvis har faktisk påverknad for den vidare utviklinga. Grunnar til at fokuset har gått meir over på sjølve musikken kan vere at anmeldarane oftare er spesialiserte på sjangeren, at sjangernemningar generelt sett har fått vidare innhald eller at dei ideologiske drivkreftene bak folkemusikk ikkje er gjeldande på same måten.

Eg ser utviklinga meir som ei endring i oppfatninga av folkemusikalsk stil enn som ei utvikling frå primitivt til avansert. Det generelle musikkuniverset har utvida seg med nye teknikkar, sjangrar og spelestilar, men det tyder ikkje nødvendigvis kontinuerleg framgang og noko som må vere betre enn det føregåande. Men forestillinga om kva og korleis folkemusikk skal vere har gått frå å krevje eit bestemt repertoar, instrumentering, munnleg tradering og naturleg utval (jf. IFMC sin definisjon) til å dreie seg om spelestil (jf. Mats Johansson). Som ein også ser i musikkomtalar er det meir fokus på musikken og kvar muskarane plasserar seg i sjangeruniverset enn om dei spelar ”rett” eller ”gale”.

Medan ein tidlegare såg folkemusikken som ei nasjonal arv som måtte vernast om, ser ein utover 1990-talet ein tendens hjå muskarane til å ville frigjere seg frå det ideologiske tankegodset om folkemusikken som eit uttrykk for den norske folkesjela. Det blir viktigare å spele den musikken ein likar, og å spele den på den måten ein sjølv tykkjer den skal vere. Ikkje minst har tilgong på stadig fleire musikkulturar og sjangrar mykje å seie for korleis dei musikalske elementa vidareutviklar seg. Endringane ein ser i samspelet er inspirert av andre musikkjangrar, og ulike element blir plukka opp og tilpassa sjangeren. Det er naturleg å bli påverka av det ein høyrer, og med ei utvida stilforståing er det heilt i orden å låne litt gitarriff her og akkordprogresjonar der til arrangement av folkemusikk. Dette kan vere med på å opne folkemusikkfeltet for fleire som treng ei basslinje for å høyre akkordprogresjonane eller perkusjon for å kjenne framdrifta og rytmen i musikken. Og når stilmemninga lettare kan inkorporere verkemiddel som allereie finst i andre sjangrar, så er det berre å take imot med opne armar. For folkemusikken kan ikkje lenger overleve berre på ryktet som nasjonalskatt;

den er nøydd til å bjode publikum musikalsk underholdning på lik linje med andre musikksgangrar.

## Kjelder

Aksdal, Bjørn (1992): "Ensemble playing in Norwegian folk music: a historical perspective" i *Studia instrumentorum musicae popularis X*. Erich Stockmann (red.). Stockholm : Bohuslänningens Boktryckeri AB, s. 14-24.

Blom, Jan-Petter (1993): "Hva er folkemusikk?" i *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.) Oslo : Universitetsforlaget AS.

Bohlman, Philip V. (1988): *The study of folk music in the modern world*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Eriksen, Asbjørn (2007): *Musikalsk analyse*, (forelesing) Universitetet i Oslo, IMV. 17.10.07.

Johansson, Mats (2003): "Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd." I *Norsk Folkemusikklags skrift 17*.

Kvifte, Tellef (1992): "New traditional ensembles in Norway or: The ensemble as a perspective" i *Studia instrumentorum musicae popularis X*. Erich Stockmann (red.). Stockholm : Bohuslänningens Boktryckeri AB, s. 11-13.

Lilliestam, Lars (1993): "Om begreppen folkmusik, konstmusik och populärmusik." I *Musiklivet år 2002. Rapport nr 4*. Svenska Musikaliska Akademin.

Lundberg, Dan og Gunnar Ternhag (2005): *Folkmusik i Sverige*. Hedemora : Gidlunds Förlag. 1.gong utgjeven 1996.

*Norges musikkhistorie. 1814-70: den nasjonale tone*. Bind 2. Arvid O. Vollsnes (hovudred.). Oslo : Aschehoug, 2000.

Ofsdal, Steinar (2001): *Norsk folkemusikk og folkedans*. Oslo : Aschehoug.



Ranøien, Leif Ingvar (2009): *Rørspols på torader. Betraktninger rundt muligheter og begrensninger gjennom praktisk utøving og teoretisk refleksjon*. Masteroppgåve ved Institutt for folkekultur, Rauland, HiT.

Ruud, Even (2007): *Utvalgte emner fra systematisk musikkvitenskap*. Kompendium til stønad for forelesingar ved Universitetet i Oslo, IMV. 2. utgåve. 23.08.07.

Tveit; Sigvald (1984): *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*. Aschehoug/Tanum-Norli.

### **Avisartiklar**

Adresseavisen 27.09.2008

Adresseavisen Morgen 09.07.2002 (om Gjermund Larsen)

Arbeidets Rett 31.07.2009. Intervju med Leif Ingvar Ranøien.

Berg, Hallgrim (1986): Aftenposten Morgen 23. juni 1986

Berg, Hallgrim (1987): Aftenposten Morgen 23. januar 1987

Bergens Tidende 16.04.2008

Bistrup, Rie (1987): Aftenposten Morgen 5. oktober 1987

Bjørhovde, Hilde (1991): Aftenposten Morgen 25.02.1991

Bjørhovde, Hilde (1992): Aftenposten Morgen 22.03.1992

Dahle, Sissel (1991): Aftenposten Morgen 14.09.1991

Fuhr, Bodil (1991): Aftenposten Amag 14.09.1991

Klassekampen Morgen 05.03.2003 (om Majorstuen)

Lein, Marthe (2006): Nationen 15.12.2006

NTBtekst (1993): 22.02.1993

Pedersen, Bernt Erik (2003): Dagsavisen Morgen 31.01.2003

Skaug, Tore (2004): Telemarksavisa 10. februar 2004

Soltvedt, Andreas (2004): Varden 18. februar 2004

Utler, Knut (1993): Aftenposten Morgen 28.02.1993

Utler, Knut (2003): Aftenposten Morgen 13.01.2003

### **Radioprogram**

Folkemusikktimen, NRK P2, Leiv Solberg intervjuar Sver, sendt 01.11.2009

## Musikkplater

Bukkene Bruse (1993): "Bukkene Bruse", Grappa.

Majorstuen (2002): "Majorstuen", 2L.

Sver (2007): "Sver", KVARTS cd-produksjon 010.

Slinkombas (1982): "Slinkombas ....og bas igjen", Heilo HCD7015.

Synnøve S. Bjørset (2001): "RAM", CD, NORCD 01.

Tiriltunga (1985): "Tiriltunga", LP.

## Internettider

Aksdal, Bjørn (udatert): *Steinar Ofsdal – utdypning (NBL-artikkel)*. URL: <  
[http://www.snl.no/.nbl\\_biografi/Steinar\\_Ofsdal/utdypning](http://www.snl.no/.nbl_biografi/Steinar_Ofsdal/utdypning) > [Lesedato 01.09.2009]

*Annbjørge Lien*. Udatert. URL: <  
[http://www.adlibitum.no/2009\\_index.php?id\\_mnu=7&id\\_po=3&cat\\_id=a\\_lien](http://www.adlibitum.no/2009_index.php?id_mnu=7&id_po=3&cat_id=a_lien) >  
[Lesedato 01.09.2009]

Bjella, Stein Torleif (2009): *Olav Luksengård Mjelva*. URL: <  
<http://www.hallingdolen.no/tema/signaturen/article83745.ece> > [Lesedato 04.09.2009]

Borchgrevink, Hild (2004): *Felefenomen på vei ut i verden*. URL: <  
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004042211561822749828> > [Lesedato  
02.09.2009]

*Bukkene Bruse*. Udatert. URL: < <http://home.hia.no/~bjornor/bukkenebruse.htm> > [Lesedato  
29.09.2009]

Dahl, Steen (2008): *CD: Sver: "SVER"*. URL: <  
[http://www.rootszone.dk/vis/id/215/?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=5&cHash=12a09699d1](http://www.rootszone.dk/vis/id/215/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=5&cHash=12a09699d1) > [Lesedato 20.04.2009]

*Einar Olav og Gjermund Larsen: Søytenpassingen*. Udatert. URL: <  
<http://www.talik.no/content/view/41/90/> > [Lesedato 04.09.2009]

*Gjermund Larsen*. URL: < <http://www.gjermundlarsen.com/about/> > [Lesedato 04.09.2009]

*Gruppa Sver kler tradisjonsmusikken i ny drakt, og bør få mesterbrev som musikalske skreddere.* Udatert. URL: < [http://www.breidablikk.net/breidablikk/smakebiter/bb40\\_utdrag.pdf](http://www.breidablikk.net/breidablikk/smakebiter/bb40_utdrag.pdf) > [Lesedato 21.04.2009]

*Historia om Sver.* URL: < <http://www.sver.biz/history> > [Lesedato 08.04.2010]

Hovensjø, Geir: *Folk er tøft!* URL: < <http://www.sver.biz/tekst/ostlendingen.pdf> > [Lesedato 20.04.2009]

<http://www.myspace.com/gjermundl>. Oppretta 09.10.2008. URL: < <http://www.myspace.com/gjermundl> > [Lesedato 04.09.2009]

<http://www.myspace.com/leifingvar>. Oppretta 08.11.2006. URL: < <http://www.myspace.com/leifingvar> > [Lesedato 04.09.2009]

<http://www.myspace.com/vidarberge>. Oppretta 20.11.2006. URL: < <http://www.myspace.com/vidarberge> > [Lesedato 04.09.2009]

Jacobson, Karin (2008): *Rørostrion svänger bortom genren.* URL: < <http://www.sver.biz/download/Lira0001.pdf> > [Lesedato 20.04.2009]

Johansen, Carl Kristian (2007): *En godt bevart hemmelighet.* URL: < <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007071913200923325246> > [Lesedato 11.09.2009]

Johansen, Carl Kristian (2006): *Majorstuens Andreas Ljones med nytt band.* URL: < <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2006032817021218822156> > [Lesedato 02.09.2009]

Kvernberg, Jorun Marie (2006): *Jorun Marie.* URL: < <http://www.myspace.com/kvernberg> > [Lesedato 02.09.2009]

*Leif Ingvar Ranøien.* URL: < <http://www.sver.biz/?memberId=5> > [Lesedato 08.04.2010]

Plassen, Pål Hovengen (2002): *Fele uten bunad*. URL: <  
<http://universitas.no/kultur/1516/fele-uten-bunad/> > [Lesedato 02.09.2009]

*Renessanse for langeleiken i Telemark*. Publisert 20.09.2000.  
URL: < <http://www.nrk.no/musikk/1.859943> > [Lesedato 05.10.2009]

Skanche-Knutsen, Arvid (2001): *Synnøve S. Bjørset er Månadens Artist*. URL: <  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2001092712450563306477> > [Lesedato  
02.09.2009]

Skanche-Knutsen, Arvid (2007): *Ragnhild Furebotten: Konsert i Tromsø; plateinnspilling på Senja*. URL: < <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007012312452496147859> >  
[Lesedato 04.09.2009]

Skaanes, Per Jakob (2008): *Slinkombas - gjenutgivelse av to folkemusikk-klassikere på CD*.  
URL: < [http://www.viseforum.no/Bok\\_CDanm/CD\\_Slinkombas.html](http://www.viseforum.no/Bok_CDanm/CD_Slinkombas.html) > [Lesedato  
28.05.2009]

*Steinar*. Udatert. URL: < <http://www.ofsdal.no> > [Lesedato 01.09.2009]

Stiga (2008): *Gammelt og nytt i skjønn forening*. URL: < <http://www.ta.no/kultur/anmeldelser/article48804.ece> > [Lesedato 20.04.2009]

*Sver til finalen i INTRO-folk*. Udatert. URL : <  
<http://www.folkemusikkveka.no/nyheter/537.php> > [Lesedato 21.04.2009]

*Synnøve S. Bjørset*. Udatert. URL: <  
[http://www.kulturnett.no/kunstner\\_og\\_artister/kunstner\\_og\\_artister.jsp?id=T9871615  
&pageid=5](http://www.kulturnett.no/kunstner_og_artister/kunstner_og_artister.jsp?id=T9871615&pageid=5) > [Lesedato 04.09.2009]

Søderlind, Didrik (2002): *Med hardingfele som levevei*. URL: <  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2002031112375156185854> > [Lesedato  
02.09.2009]

*Trine Rein feat.: Andreas Ljones*. Publisert 09.01.2007. URL: <  
[http://www.nrk.no/programmer/tv/melodi\\_grand\\_prix/1.1597399](http://www.nrk.no/programmer/tv/melodi_grand_prix/1.1597399) > [Lesedato  
02.09.2009]

*Union med Sverige 1814*. Oppdatert 2009.

URL: < <http://www.kongehuset.no/c26976/seksjonstekst/vis.html?tid=27624> >  
[Lesedato 19.12.2009]

Utlér, Knut (2008): *Tid for enda mer bas...*

URL: <  
<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=120315726&blogId=396692756> > [Lesedato 14.09.2009]

*Vidar Berge*. URL: < <http://sver.biz/?memberId=3> > [Lesedato 08.04.2010]

## **Vedlegg**

### **Vedlegg 1**

#### **”Slinkombas”, Slinkombas, Heilo 1979**

- 01 Gamle Gunleik (slåttestev frå Tovdal, tone: Kristian Stubseid, tekst: Knut Tveit)
- 02 Huldreslått (gangar frå Setesdal, Andres K. Rysstad)
- 03 Tre nystev (frå Setesdal, tone: Tarjei T. Brokke)
- 04 Klunkaren (gangar frå Setesdal, Andres K. Rysstad/Olav Heggland)
- 05 Bånsull (frå Åmli, Aslak Bløtekjær)
- 06 Nils og Jens og Gjeidaug (slåttestev og gangar frå Setesdal, tekst: Knut O. Nomeland/slått: Torleiv H. Bjørgum)
- 07 Dei tvo systane (ballade frå Åseral, Ingebjørg Liestøl)

08 Jenta i saueflokken (vise med slåttetrall frå Setesdal, Kristian Stubseid/Ingebjørg Åkre Rysstad)

09 Brureslag (frå Setesdal, Dreng Ose)

10 Pysi sat i åra (voggeviser frå Setesdal, Kristian Stubseid)

11 Slinkombas (dans frå Sirdal, Knut J. Heddi (oppskrift)/Andres K. Rysstad)

12 Gamlestev (av Gunnar Rysstad, tone: Gro Heddi Brøkke)

13 Iddan Hermund (kjempeviser frå Setesdal, Jon Olson Longerak/ v. L.M.Lindeman (oppskrift))

14 Fanitullen (gangar frå Setesdal, Dreng Ose)

15 Skuldalsbrura (gangar frå Tovdal, Salve Austenå)

16 Tre nystev (frå Setesdal, tone: Gro Heddi Brøkke)

17 Tre nystev (frå Setesdal, tone: Torleiv H. Bjørgum)

18 Linborgjen (springar frå Gjøvdal, Halvor Smeland)

19 Våjevisa (friarviser frå Vegårshei, Sigurd Fjellstad)

20 Hildalen/Knut J. Heddiss minne (voggeviser og gangar frå Setesdal, Knut J. Heddi (oppskrift)/Andres K. Rysstad/Torleiv H. Bjørgum)

## **Vedlegg 2**

### **”Tiriltunga”, Tiriltunga, 1985**

#### Side A

01a Hei huskom i hei (slåttestev frå Telemark)

02a Bufarsveinen (folketone frå Telemark nedteikna av Gregar Nordbø. Tekst etter Einar Sveinsson)

03a Dalakopa (pols frå Rørostraktene)

04a Kaffivisa/Jeg var forlova (etter Brita Bratland, Vinje/etter Marie Søndro, Hol)

05a Gommolåtten (reinlender frå Hallingdal med slåttestev etter Oline Berg, Ål)

06a Heming og gygra

07a Når månen tindrar (vise etter Margit Gunvald, Vinje)

08a Sit ikkje sturen/Bruremarsj (etter Margit Gunvald, Vinje/bruremarsj frå Hallingdal)

09a Pause- og kjenningsignalet (Eivind Groven sitt pause- og kjenningsignal i NRK radio. Temaet er frå Groven sin 1. symfoni)

#### Side B

- 01b Kjerringa som reiste te' barsøl (oppskrift frå Eidsborg (Tokke) av Rikard Berge)
- 02b Truls med bogjen (oppskrift frå Telemark av Rikard Berge)
- 03b Aneksreisen (folketone frå Bø, tekst: M.B. Landstad)
- 04b Friarvise (vise frå Hallingdal, tekst: Gunnlaug Lien Myhr)
- 05b Tjønneblomen (vals av Gjermund Haugen frå Notodden)
- 06b Huskuld'n (stev etter Margit Gunvaldjord, Vinje, slåttten: Kari Lønnestad)
- 07b Ha du sjitt nåa gammal kjerring (pols frå Rørostraktene)
- 08b Kjerringa i barsøl (tekst frå Hallingdal, melodi: Gunnlaug Lien Myhr)
- 09b Gamle-Mykkel'n (reinlender av Gunnlaug Lien Myhr)

### **Vedlegg 3**

#### **"Bukkene Bruse", Brukkene Bruse, Grappa 1993**

- 01 Til Sætersdal (trad./tekst: Geirr Lystrup)
- 02 Seljefløyel (trad. etter Ola Brenno)
- 03 Haslebuskane (trad. Tralling og slåttstev etter Talleiv Røysland)
- 04 Tabhair dom do lahm (trad. frå Irland etter Micho Russell)
- 05 Bøn (salme av Knut Buen)
- 06 Nåvårseter (marsj av Ola Moløkken)
- 07 Miriams voggelåt (mel.: Steinar Ofsdal/tekst: Sondre Bratland)
- 08 Fanitullen (trad.)
- 09 Nu rinner solen opp (trad./tekst: Thomas Kingo)
- 10 Målfrid mi fruve (trad. riddarvise)
- 11 Bruremarsjen etter Fiskestigen (trad. marsj)
- 12 Hodalsbrura (vals av Jo Gjermunds)
- 13 Rotnheims-Knut (trad.)

### **Vedlegg 4**

#### **"Majorstuen", Majorstuen, 2L 2002**

- 01 Majorstu-X (trad.)
- 02 Busk (trad.)
- 03 Trippar (trad.)
- 04 Vemod (trad.)
- 05 Bjørn, ulv og gaupe (trad.)

06 Rett vest med Eric Øst (Gjermund Larsen)

07 Slør (trad.)

08 Zzz... (trad.)

09 Fra Elise (trad.)

10 Ja! (trad.)

11 Tøger (trad.)

12 Sorgens ø (trad.)

13 Salt i såret (trad.)

14 Havella (trad.)

15 Frenetisk (trad.)

## **Vedlegg 5**

### **”SVER”, Sver, Kvarts 2007**

01 Leken hass Anders Flaten (trad.)

02 Sevlen (trad. frå Hallingdal)

03 Vals etter Jørgen Kverneng (trad. frå Røros)

04 Prillar-Guri (trad. frå Hallingdal)

05 Matnø’a/hoppvals etter Steingrim Loe (trad. frå Oppdal)

06 Melovitt (trad. frå Ringeby)

07 Bulldozer (Olav L. Mjelva og Vidar Berge)

08 I fjor gjet je gjetn (trad. frå Oppdal)

09 Leken hass Christen Johannes Dahl (trad. frå Røros)

10 Nattsvermaren (Vidar Berge)

11 Pols med promenade (trad. frå Røros)

12 Måsså ti nasså (Olav L. Mjelva)

13 Københavneren (trad. frå Røros)

14 SVER (Olav L. Mjelva)

15 Annbjørg (Olav L. Mjelva)